GEORGE CRUMB: EXPRESIVITATE ŞI EXPLORARE TIMBRALĂ ÎN VOX BALAENAE ŞI AN IDYLL FOR THE MISBEGOTTEN.

Drd. FLAVIA-MARIA HERDLICSKA
Școala Gimnazială de Muzică „Augustin Bena" Cluj-Napoca

Flavia-Maria HERDLICSKA (n.1985) este o tânără flautistă clujeană formată la Colegiul de Muzică „Sigismund Toduţă" şi la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca. După încheierea studiilor de licenţă şi de masterat sub îndrumarea prof. univ. Gavril Costea; în anul 2013 îşi începe studiile doctorale sub conducerea prof. univ. dr. Adrian Pop. Cercetarea sa doctorală are ca subiect repertoriul flautistic contemporan. În calitate de flautistă, participă la numeroase cursuri de măiestrie, atât în ţară cât şi peste hotare, unde are oportunitatea de a lucra cu flautişti de renume mondial. Dintre aceştia îi amintim pe Carlo Jans, Pierre-Yves Artaud, Carine Levine sau Janos Balint. Predilecţia sa pentru repertoriul flautistic contemporan se manifestă prin susţinerea unor recitaluri de muzică contemporană şi prezentarea unor lucrări în primă audiţie absolută. De asemenea menţionăm prezenţa tinerei flautiste în cadrul unor festivaluri precum *Cluj Modern*, *Toamna Muzicală Clujeană*, *Sigismund Toduţă* din Cluj-Napoca sau Festivalul *Meridian* din Bucureşti. În prezent Flavia Herdlicska este profesor de flaut la Şcoala Gimnazială de Muzică „Augustin Bena" din Cluj-Napoca, unde se bucură de aprecierea corpului didactic al şcolii şi unde susţine o activitate pedagogică intensă şi fructoasă.

REZUMAT

Textul de faţă, elaborat în cadrul cercetării doctorale, propune spre analiză două lucrări importante ale repertoriului flautistic contemporan aparţinând compozitorului american George Crumb. Lucrările la care ne referim sunt *Vox Balaenae* pentru flaut, violoncel şi pian şi *An Idyll for the Misbegotten* pentru flaut şi percuţie. Textul prezintă mai întâi o scurtă schiţă biografică a compozitorului, urmată de expunerea unor trăsături stilistice ale creaţiei autorului american. Demersul analitic propus înglobează atât aspectele componistice (în special procedeul repetiţiei variate, al permutaţiei sau concepţia despre timpul muzical) ale celor două lucrări, prezentate amănunţit şi susţinute de exemple relevante, cât şi aspecte referitoare la procedee ale tehnicii extinse folosite de autor în scriitura flautistică sau sugestii interpretative oferite din perspectiva muzicianului care a trecut prin travaliul adesea dificil de învăţare şi prezentare în recital a lucrărilor mai sus menţionate.

Cuvinte cheie: George Crumb, repertoriul cameral cu flaut, procedee ale tehnicii extinse, procesualitate, repetiţie variată, permutaţie, timpul muzical

George Crumb –Schiţă biografică

George Henry Crumb s-a născut în 24 octombrie 1929, în oraşul Charleston, West Virginia, într-o familie de muzicieni. Tatăl său cânta la clarinet în orchestra simfonică a oraşului, dar era și aranjor şi dirija orchestra pentru filme mute. Mama sa, violoncelistă, și fratele său William, flautist, erau la rândul lor membri ai aceleiași orchestre. Pregătirea muzicală a început încă din copilărie, luând primele lecţii de clarinet cu tatăl său, mai târziu începând și studiul pianului, astfel încât familia se putea delecta făcând muzică de cameră împreună. Deja în jurul vârstei de zece ani, Crumb începe să compună. După descrierea lui David Cohen „Crumb a evoluat prin lucrări în stil imitând marii compozitori, printre care Mozart, Chopin, Beethoven, Brahms şi Bartók."[1]

După terminarea liceului, Crumb s-a înscris la Mason College (unde a şi cunoscut-o pe cea care avea să-i devină soţie, Elizabeth May Brown), absolvind studiile de pian şi compoziţie în anul 1950. De aici, Crumb s-a mutat împreună cu familia sa în Illinois, unde s-a înscris la studiile masterale în compoziţie la University of Illinois, Champaign - Urbana, sub îndrumarea lui Eugene Weigel. Pasul următor îl reprezintă studiile doctorale, pe care Crumb le susţine la University of Michigan, urmând cursurile de compoziţie cu Ross Lee Finney. În timpul şederii sale în Ann Arbor obţine o bursă de studiu Fullbright pentru un an la Hochschule für Musik din Berlin. Crumb finalizează studiile doctorale cu lucrarea *Variazioni* pentru orchestră, în anul 1959.

Crumb va ocupa un post de asistent la University of Colorado în Boulder, unde predă pian şi compoziţie. Aici l-a avut coleg pe pianistul David Burge, un interpret devotat muzicii secolului XX, care l-a solicitat să-i scrie câteva piese. Astfel a apărut lucrarea *Five Piano Pieces*, scrisă în 1962 și prezentată în primă audiţie de Burge la începutul anului 1963. Recunoscută ca fiind prima lucrare definitorie din creaţia lui Crumb, această serie de miniaturi pianistice au reprezentat o noutate atât pentru Burge cât şi pentru cei prezenţi în public, datorită folosirii aproape exclusive a procedeelor tehnicii extinse, în special a procedeelor care se realizează în interiorul pianului precum *pizzicato*, *glissando* pe corzile instrumentului sau *armonice*. Deşi iniţial sceptic în privinţa acestor procedee, Burge a fost atât de impresionat de lucrare încât a decis să o includă în repertoriul său și să o prezinte mereu în turneele sale. Reacţia critică a fost aproape peste tot pozitivă. Burge îşi aminteşte cum a primit Karlheinz Stockhausen această piesă: „a ascultat cele cinci piese clătinând din cap aprobator şi spunând că şi-ar fi dorit să descopere el acele procedee atât de caracteristice muzicii lui Crumb".[2]

---

[1] David Cohen, *George Crumb: A Bio-Bibliography*,Westport, CT: Greenwaal Press, 2002, p. 2

[2]Don Gillespie,*George Crumb: Profile of a Composer*, New York: C. F. Peters Corporation, 1986, p. 6.

După perioada inițială la University of Colorado, Crumb petrece un an în calitate de compozitor în rezidență la University of Buffalo. Pe parcursul acestei perioade, Crumb beneficiază de recunoaştere şi apreciere pe scena muzicală contemporană, ceea ce îi permite să acceadă la postul de profesor de compoziţie la University of Pennsylvania, locul de unde avea să se retragă din activitatea didactică, după treizeci şi doi de ani, în 1997. Alături de activitatea didactică, a fost mereu un compozitor activ, călătorind şi participând la numeroase festivaluri şi concerte unde avea să-i fie prezentată muzica și dedicându-se înregistrării muzicii sale, realizate în totalitate de către Bridge Records.

Dintre lucrările sale cele mai importante amintim: *Echoes of Time and the River* (1976) pentru orchestră; *Star – Child* (1977), pentru soprană, cor de copii, cor bărbătesc, clopote şi orchestră mare; *A Haunted Landscape* (1984) pentru orchestră. În afară de lucrarea *Variazioni* scrisă în cadrul studiilor doctorale, acestea sunt singurele lucrări în care Crumb utilizează orchestra.

Preferinţele sale se îndreaptă pentru muzica solo (în special pian) sau diferite ansambluri camerale. Mediul cameral este acela în care bogăţia poetică şi imaginaţia compozitorului se valorifică cel mai bine. Dintre acestea amintim: *Ancient Voices of Children* (1970) pentru soprană, băiat cu voce de soprană, oboi, mandolină, harpă, pian amplificat/pian de jucărie şi instrumente de percuţie (trei percuţionişti); *Black Angels* (1970) pentru cvartet de coarde amplificat; *Eleven Echoes of Autumn* (1968) pentru vioară, flaut alto, clarinet şi pian; *Lux Aeterna for Five Masked Musicians* (1971) pentru soprană, flaut bas, sitar şi instrumente de percuţie (doi percuţionişti); *Madrigals, Book I – IV* (1969) pentru ansambluri variabile. Lista ar putea continua având în vedere că titlurile sugerate (ne referim aici la lucrările camerale) se înscriu într-o perioadă de maximă fertilitate şi imaginaţie a compozitorului, perioadă din care face parte şi una din lucrările de care ne vom ocupa în prezentarea noastră şi anume *Vox Balaenae* (1971) pentru flaut amplificat, violoncel amplificat şi pian amplificat. Nu putem încheia această listă scurtă cu câteva din lucrările reprezentative ale lui Crumb fără a menţiona cele patru cicluri *Makrokosmos* (1972-1979). Primele două sunt dedicate pianului solist, al treilea este scris pentru două piane şi instrumente de percuţie (doi percuţionişti), iar al patrulea, pentru pian la patru mâini.

Impactul pe care Crumb l-a exercitat asupra lumii muzicale contemporane de-a lungul întregii sale cariere a fost recunoscut prin cele şase titluri onorifice la nivel academic, prin granturi şi premii din care amintim: granturile Guggenheim în 1967 şi 1973, premiul Pulitzer în 1968, premiul Koussevitzky în 1971 şi premiul Grammy pentru cea mai bună lucrare contemporană în anul 2001. Aspectele timbrale inovatoare, estetica sa romantică dar în acelaşi timp modernistă şi caracterul profund spiritual al muzicii sale reprezintă argumente ale succesului lucrărilor sale. Abilitatea extraordinară de a folosi metode componistice divergente

asamblate într-un tot coerent, materialul armonic care îmbină sonorităţi moderne cu oaze tonale bine definite şi în general o lume sonoră care aparţine contemporaneităţii fiind în acelaşi timp accesibilă, ne legitimează să-l plasăm pe Crumb în rândul celor mai reprezentativi compozitori din a doua jumătate a secolului XX, iar popularitatea lucrărilor sale, chiar dacă au trecut doar cincizeci de ani de la compunerea lor, pare a fi un bun indicator al impactului acestora asupra muzicii contemporane culte.

Particularităţi stilistice în muzica lui George Crumb

În volumul *Music Since 1945. Issues, Materials, and Literature,*[1] muzicologii americani Elliott Schwartz şi Daniel Godfrey propun şapte concepte sau chei de decodificare a muzicii noi: *logica intonaţională* (logica înălţimilor), *timpul* (muzical), *culoarea timbrală, textura* (tipul/factura scriiturii), *procesualitatea* (procesul prin care o muzică ia fiinţă), *ritualul interpretării* şi *parodia* (subînţelegem aici prezenţa citatului, în multiplele sale forme prezente în muzica celei de-a doua jumătăţi a secolului XX). Celor şapte concepte propuse, la care autorii se vor referi ca la „cei şapte factori", li se adaugă încă două concepte care se referă strict la uneltele componistice, şi anume *tehnologia* şi *notaţia.* De asemenea, un capitol al volumului amintit mai sus se referă la noile modalităţi de a asculta muzica, sau ceea ce autorii volumului numesc *revoluţia boxelor.* Produse ale erei postbelice, LP-ul şi magnetofonul, unelte tehnologice esenţiale pentru înţelegerea muzicii noi, au accelerat schimbările muzicale, conducând spre un nou mediu – muzica electronică. Datorită posibilităţilor de circulaţie a informaţiei după anul 1945 rata schimbărilor stilistice s-a intensificat într-un mod inimaginabil până atunci, doi factori importanţi fiind imprimările şi difuzarea muzicii. Compozitorii au acum acces virtual nelimitat la stimuli creativi diverşi. Această schimbare în modul de a asculta muzica se însoţeşte cu schimbări în percepţia muzicală.

Vom folosi conceptele prezentate drept unelte analitice în abordarea muzicii lui George Crumb. În identificarea aspectelor stilistice ale acestuia ne vom referi în special la logica intonaţională, timpul muzical, culoarea timbrală, procesualitate, ritualul interpretării, parodia şi notaţia muzicală. Aceste concepte ne oferă mecanisme de înţelegere profundă a lucrărilor propuse spre analiză.

Înainte însă de a prezenta aspectele generale ale creaţiei lui George Crumb, vom comenta succint articolul lui Crumb *Music : Does It Have a Future?* [2] Deşi scris

---

[1] Schwartz, Elliott şi Daniel,Godfrey, *Music Since 1945. Issues, Materials, and Literature,* New York, Toronto: Schrimer Books, 1992.

[2] George Crumb, *Music: Does It Have a Future,* The Kenyon Review, New Series, Vol.II, Nr.3, 1980, p. 115- 122

în anul 1980, ideile formulate continuă să fie de actualitate. Crumb identifică şi prezintă câteva tendinţe ale muzicii contemporane (semnificative în opinia sa) care s-ar putea proiecta în viitor într-un mod convingător. O încercare de a izola aceste aspecte va oferi o nouă perspectivă asupra înţelegerii muzicii lui Crumb. După cum remarcă şi Diana Rotaru [1], în acest articol Crumb „schiţează ... un fel de Ars Poetica a principiilor esteticii sale."

Un prim aspect, de mare importanţă în cultura muzicală contemporană, este extinderea istorică şi geografică a posibilităţilor de informare în domeniul muzical, nu doar la stadiile originare ale muzicii europene, dar și la spațiile culturale extra-europene. Datorită multitudinii de surse ce pot influenţa un compozitor, la nivelul tuturor parametrilor, s-au multiplicat şi tehnicile de compoziţie. Această paletă vastă de posibilităţi atrage după sine şi „ pierderea unui principiu unificator"[2] după cum remarcă George Crumb. Consecinţele acestei conştiinţe lărgite a percepţiei moştenirii culturale este evidentă în creaţia compozitorilor contemporani. Crumb face referire la compozitorul britanic Peter Maxwell Davis şi la influenţa muzicii medievale asupra creaţiei acestuia. Cu privire la acest aspect discutat, Crumb concluzionează:

> „În afară de aceste influenţe culturale generale care contribuie la modelarea psihicului muzical contemporan, trebuie să luăm în considerare şi uimitoarea moştenire a compozitorilor de la începutul secolului XX în ceea ce priveşte tehnica şi procedeele componistice. Deşi sunt impresionat de numărul mare al elementelor noi ale vocabularului, zonele legate de parametrul intonaţional, ritmic sau timbral, simt în acelaşi timp pierderea unui principiu unificator în mare parte din muzica noastră recentă. Nu doar problema tonalităţii este încă nerezolvată ci şi faptul că nu am inventat nimic comparabil cu instinctul sigur pentru formă ce apare constant în cele mai bune muzici ale tradiţiei [europene]. În loc de aceasta, fiecare nouă lucrare pare a necesita o soluție specială, valabilă doar în cazul ei particular. Există în mod sigur un sens al aventurii și al provocării în articularea concepțiilor noastre, în ciuda faptului că avem atât de puține garanții și probabil tindem să subestimăm acest element al efortului în cazul compozitorilor mai vechi. Fără doar şi poate, cred că va fi sarcina viitorului să sintetizeze într-un fel pura diversitate a resurselor noastre într-o procedură mai organică şi mai bine ordonată"[3]

---

[1] Diana Rotaru, *Transa recentă şi principiul repetiţiei în muzica nouă,* Teză de doctorat , Universitatea Națională de Muzică, Bucureşti, 2012, p. 96

[2] George Crumb, *Music: Does It Have a Future,* The Kenyon Review, New Series, Vol.II, Nr.3, 1980, p.117

[3] Ibidem, p.117 „Apart form these broader cultural influences which contribute to the shaping of our contemporary musical psyche, we also have to take into account the rather bewildering legacy of the earlier twentieth century composers in the matter of compositional technique and procedure. Although I am impressed by the enormous accruement of new elements of vocabulary in the areas of pitch, rhythm, timbre, and so forth, I sense at the same time the loss of a majestic unifying principle in much of our recent music. Not only is the question of tonality still unresolved but we have not yet invented

Un al doilea aspect remarcat de Crumb este dezvoltarea idiomurilor instrumentale şi vocale, posibilă datorită deschiderii culturale fără precedent. Crumb explică legătura dintre muzica electronică şi felul în care aceasta afectează modul de a compune pentru instrumente acustice. De asemenea, datorită muzicii electronice s-a revizuit într-un mod radical felul în care percepem caracteristicile sunetului, articulaţia, factura scriiturii sau dinamica. Chiar dacă cele discutate anterior ar avea un efect pozitiv „este evident că mediul electronic nu rezolvă problemele cu care se confruntă compozitorii, şi anume, cele care duc la crearea unui stil viabil, la inventarea unui material tematic original şi la articularea formei."[1] La dezvoltarea idiomurilor instrumentale şi vocale au contribuit fără îndoială mai mulţi factori: influenţa diferitelor sonorităţi ale muzicilor tradiţionale, mai ales extra-europene, numeroase tehnici de emisie inspirate de jazz, rock sau muzica electronică sau prezenţa sporită a instrumentelor de percuţie în muzica nouă: „Dezvoltarea idiomurilor instrumentale a fost, desigur, un proces în continuă devenire de-a lungul secoleleor; fiecare epocă având obligaţia să-şi „reinventeze" instrumentele odată cu schimbarea stilurilor şi a modurilor de expresie."[2]

Un al treilea aspect important al muzicii noi este ritmul. Acesta este privit de Crumb ca fiind profund marcat de trei mari compozitori: Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin şi Olivier Messiaen. Înainte de a prezenta particularităţile ritmice din muzica celor trei compozitori, Crumb explică:

> „Probabil dintre toate elementele de bază ale muzicii, ritmul ne afectează în modul cel mai direct sistemul nervos central. Chiar dacă în analizele muzicale am moştenit o clară predilecție pentru înălțime ca fiind de importanță primară în raport cu ritmul, consider frecventă imposibilitatea de a transpune fenomenul ritmic în cuvinte. S-ar putea argumenta că aspectul cel mai cuprinzător al ritmului este tempoul, şi este interesant de observat că în vreme ce secolul XIX îşi clasifica compozitorii în funcţie de calitatea părţilor lente ale unei lucrări - considerând că o lucrare lentă era mai dificil de compus - situaţia în prezent a fost complet inversată. Miza pare să fie acum compunerea unei muzici rapide, convingătoare, sau mai exact în ce fel putem imprima muzicii un sens de propulsie fără să ne agăţăm prea mult de tehnici ale trecutului, de exemplu cinetismul muzicii lui Béla Bartók. Complexitatea

---

anything comparable to the sure instinct for form which occurs routinely in the best traditional music. Instead, each new work seems to require a special solution, valid only in terms of itself. There is, to be sure, a sense of adventure and challenge in articulating our conceptions, despite the fact that we can take so little for granted; and perhaps we tend to underestimate the struggle-element in the case of the earlier composers. Nonetheless I sense that it will be the task of the future to somehow synthesize the sheer diversity of our present resources into a more organic and well-ordered procedure."

[1] *Ibidem*, p. 118.

[2] *Ibidem*, p. 118 "The development of idiom, of course, has been an ongoing process over the centuries; in fact, it is incumbent on each age to „reinvent" instruments as styles and modes of expression change"

în sine desigur că nu va asigura energie ritmică; şi este adevărat că ritmul armonic (frecvenţa cu care se schimbă acordurile) trebuie să opereze în conjuncţie cu ritmul real pentru a asigura un sens de propulsie."[1]

Cei trei compozitori menţionaţi, Beethoven, Chopin şi Messiaen, sunt de mare importanţă pentru Crumb datorită felului imaginativ, creativ în care folosesc ritmul şi „ar putea avea o mare influenţă asupra modului actual în care tratăm structura ritmică."[2] Cu privire la acest aspect, bazându-se pe textul lui Crumb, Diana Rotaru formulează în mod convingător caracteristicile ritmice ale celor trei compozitori:

„La Beethoven îl impresionează cel mai mult modul în care acesta sugerează o mişcare rapidă în cadrul unei mişcări lente (în Adagio-uri) prin subdiviziuni mici ale unităţii de bază. Sentimentul de „suspensie" temporală dublată de o creştere organică, procesuală din muzica lui Chopin a influenţat scriitura figurativă din lucrările lui Crumb. Cu Messiaen, al cărui principiu ritmic aditiv este influenţat de *talas*-urile hinduse, Crumb are în comun, pe lângă asimetria duratelor şi suprapunerea unor modele ritmice diferite, şi ideea de personaj ritmic, având în vedere faptul că obiectele sonore (motive, figuri, gesturi) sunt foarte bine individualizate şi ritmic"[3]

Un al patrulea aspect în analiza făcută de Crumb este cel referitor la parametrul intonaţional. Acesta explică:

„Când ne referim la rolul înălţimilor (parametrul intonaţional) în muzica nouă, pătrundem într-o zonă cu numeroase opinii contradictorii. În general consider că abordările raționaliste cu privire la organizarea înălțimilor sonore, incluzând în mod specific tehnica serială, au cedat locul, în mare parte, unor abordări mai intuitive. Se pare că există o tendinţă generală de a evolua către un nou tip de tonalitate. Probabil soluția ideală anticipată mi se pare de

---

[1] Ibidem, p.119 „Perhaps of all the most basic elements of music, rhythm most directly affects our central nervous system. Although in our analysis of music we have inherited a definite bias in favor of pitch, rather than rhythm, as being primary, I suspect that we are frequently unable to cope with rhythmic phenomena in verbal terms. It might be argued that the largest aspect of rhythm is tempo, and it is interesting to observe that, whereas the nineteenth century tended to rank composers on the quality of their slow movements – since it was assumed that slow music was more difficult to write – the situation at the present time has been completely reversed. The problem now seems to be the composition of convincing fast music, or more exactly, how to give our music a sense of propulsion without clinging too slavishly to past procedures, for example the Bartókian type of kinetic rhythm. Complexity in itself, of course, will not provide rhythmic thrust; and it is true that harmonic rhythm has to operate in conjunction with actual rhythm in order to effect a sense of propulsion."

[2] Ibidem , p.119

[3] Diana Rotaru, *Transa recentă şi principiul repetiţiei în muzica nouă,* Teză de doctorat, UNMB, 2012, p. 99.

Bartók, este aceea de a combina posibilitățile limbajului nostru cromatic – extrem de bogat şi expresiv în sine – cu o centricitate puternică de tip tonal."[1]

În continuarea prezentării sale, Crumb remarcă o tehnică de lucru ce a debutat o dată cu a doua școală vieneză, şi anume lucrul cu celule mici, prin procedeele permutării și variației. Aceste celule folosite şi de Crumb în muzica sa sunt terţa mare/ terţa mică (do-mi-mib), cluster-ul cromatic de trei sunete (do-do♯-re) şi motivul de cvarte (do-fa♯-si-fa). Ele ar putea reprezenta în creația lui Crumb funcţia de celule-simbol, Diana Rotaru comparându-le cu *figurile retorice*, ce poartă „ încărcătură semantică."[2]

Cu privire la experimentarea cu microtonii, Crumb explică faptul că pentru urechea occidentală, folosirea acestora ca parametru *structural* este problematică; microtoniile sunt însă adesea folosite în manieră *coloristică.*

În ceea ce privește parametrul formal, Crumb remarcă în muzica nouă două tendinţe pregnante, diametral opuse: principiul non-repetiţiei, al progresiei continue, şi cel al repetiţiei infinite a unei idei - fie motiv ritmic, acord sau o succesiune melodică. Crumb arată folosirea acestor două principii în muzica lui Arnold Schoenberg. Bineînţeles, acestea pot fi denumite mai corect proceduri formale, mai degrabă decât structuri formale articulate înţelese în sens convenţional, precum structura sonatei sau a rondo-ului. aplicate structurilor mari, cele două principii menţionate pot conduce la alienare şi monotonie, Crumb afirmându-şi preferinţa pentru calea de mijloc, cea a „repetiţiei cu contrast". De asemenea, Crumb menţionează eroziunea formei narative (de tipul sonatei) în contextul contemporan şi revenirea la formele simple, de tipul variaţiunilor.

Un ultim aspect, concluziv, prezentat de Crumb în articolul său, se referă la necesitatea reîntoarcerii muzicii la funcţia sa originară, de *reflexie a naturii.* Legătura dintre muzică şi natură este, pentru Crumb, un mijloc de purificare a limbajului sonor, distorsionat şi alterat de multiplele explorări ale secolului XX. De asemenea, compozitorul face referire şi la un stadiu inconştient ce determină această legătură, şi anume *moştenirea acustică, amprenta acustică* pe care orice creator de muzică o posedă, fiind vorba de spaţiul sonor în care un om se naşte şi creşte:

„Chiar dacă discuţiile tehnice sunt întotdeauna interesante pentru compozitori, consider că adevăratele puteri magice şi spirituale ale muzicii

---

[1] George Crumb, *Music: Does it Have a Future?, p.120*,„When we come to a discussion of the role of pitch in new music, we enter an arena of widely conflicting opinions. In general, I feel that the more rationalistic approaches to pitch-organization, including specifically serial technique, have given way, largely to a more intuitive approach.There seems to be a growing feeling that we must somehow evolve a new kind of tonality. Probably the ideal solution, anticipated, it seems to me by Bartók, is to combine the possibilities of our chromatic language which is so rich and expressive in its own right- with a sense of strong tonal focus."

[2] Diana Rotaru, *Transa recentăşi principiul repetiţiei în muzica nouă,* Teză de doctorat, UNMB, 2012, p. 99.

provin din straturi mai adânci ale psihicului nostru. Sunt convins că fiecare compozitor, din anii săi de formare, a dobândit o „acustică naturală" care-i rămâne în ureche pentru toată viaţa. Faptul că m-am născut şi am crescut într-o vale a munţilor Apalaşi a însemnat că urechea mea s-a acordat la o anumită acustică a ecoului; simt că această acustică s-a impregnat în auzul meu, şi a devenit astfel baza acustică a muzicii mele. Îmi imaginez că malul oceanului sau câmpiile întinse ar produce o „moştenire" acustică diferită. Într-un sens general, ritmurile naturii – mari sau mici, sunetele vântului şi ale apei, sunetele păsărilor şi al insectelor – trebuie inevitabil să-şi găsească analogii în muzică. Până la urmă, „cântecul" balenei cu cocoaşă este deja un produs artistic foarte dezvoltat: putem identifica o structură frazeologică, climax şi anticlimax, chiar şi o macro – articulare a formei muzicale."[1]

Dacă până acum am încercat schiţarea unui fundament pe baza căruia să putem înţelege cât mai clar lumea ideatică a creaţiei lui Crumb, vom prezenta în continuare într-o manieră cât mai concisă câteva aspecte ale limbajului muzical al acestuia. Personalitatea profund originală a acestui compozitor, vocea sa inconfundabilă în peisajul componistic contemporan scapă unei simple etichetări stilistice. Am putea identifica creaţia sa ca fiind „neo-romantică" datorită nostalgiei muzicii romantice, a reveriei sau a preocupării pentru temele profunde ale existenţei umane precum iubirea sau moartea, sau a obsesiei nocturnului în lucrările lui Crumb. Privită dintr-o altă perspectivă, creaţia lui Crumb se pliază pe caracteristicile unui „neo-impresionism" datorită preocupărilor timbrale a compozitorului, a pânzelor sonore diafane, a jocului de lumini şi de umbre, tuşe de culoare vagi, contururi nedefinite, o senzaţie de atemporalitate, expresia sau „sculptarea" tăcerii, preferinţa pentru mozaicuri sonore luxuriante, toate acestea fiind regăsite în muzica impresionistă. Pe de altă parte, dacă luăm în considerare cele câteva aspecte ale postmodernismului enunţate de Jonathan Kramer în debutul articolului său *Postmodern Concepts of Musical Time*[2], precum ironia,

---

[1] George Crumb, *Music: Does it Have a Future?, p. 121*,„Although technical discussions are always interesting to composers, I suspect that the truly magical and spiritual powers of music arise from deeper levels of our psyche. I am certain that every composer, from his formative years as a child, has acquired a „natural acoustic" which remains in his ear for life. The fact that I was born and grew up in an Appalachian river valley meant that my ear was attuned to a peculiar echoing acoustic; I felt that this acoustic was „structured into" my hearing, so to speak, an thus became the basic acoustic of my music. I should imagine that the ocean shore or endless plains would produce an altogether different „inherited" acoustic. In a large sense, the rhythms of nature- large and small, the sounds of wind and water, the sounds of birds and insects- must inevitably find their analogues in music. After all, the singing of the humpback whale is already a highly developed artistic product: one hears phrase-structure, climax and anticlimax, and even a sense of large- scale musical form!"

[2] Jonathan D. Kramer, *Postmodern Concepts of Music Time, Indiana Theory Review, 17/2, 1996, pp. 21-62*
Jonathan D. Kramer (1942, Hartford, Connecticut- 2004 New York City), compozitor şi teoretician american; profesor de compoziţie şi teorie la Columbia University. Dintre compoziţiile sale amintim: *Musica pro Musica for orchestra* (1992), *Music for Piano*, No.5 (1985) sau *Renascence for clarinet and*

nerespectarea graniţelor dintre trecut şi prezent, interogarea asupra valorii unităţii structurale, refuzul acceptării distincţiei dintre valorile elitiste şi populare, evitarea formelor totalizatoare (nu permite unei lucrări să fie în întregime tonală sau serială, sau turnată în matriţă formală prestabilită), prezenţa citatului sau a referinţelor muzicale aparţinând unor culturi şi tradiţii variate, acceptarea contradicţiilor, includerea fragmentărilor şi a discontinuităţilor în lucrarea muzicală sau considerarea pluralismului şi eclectismului, vom putea asocia creaţia lui Crumb postmodernismului. Din prezentarea aspectelor muzicii noi analizate de Crumb în articolul discutat anterior, întrezărim câteva principii directoare, puncte de ghidaj importante în înţelegerea muzicii lui Crumb.

În legătură cu parametrul intonaţional (logica înălţimilor), pe lângă cele trei „celule-simbol" menţionate de Crumb în articolul său şi folosite pe scară largă în propria creaţie, cu rol generator, germinativ, celule din care iau naştere lucrări întregi, putem aminti ca material sonor folosit oligocordiile, scări pre-pentatonice (motivul 2M-3m-2M), pentatonia, hexatonia, scările octatonice (bazate pe modelul 1:2:1 sau 2:1:2, unde 1 reprezintă semitonul şi 2 tonul), structuri de cvarte (atât în plan orizontal cât şi vertical), diverse scări simetrice (reminiscenţe din creaţia lui Bartók) şi sugestii modale sau tonale (fără referire la funcţionalismul tonalităţii). Acest material sonor, cizelat cu mare măiestrie de Crumb, oferă unitate lucrărilor sale, realizând astfel „principiul unificator" amintit în analiza sa. Amintim aici şi principiul repetiţiei, fundamental în generarea materialului sonor; este practicat în special de procedeul *repetiţiei cu contrast*. Continuitatea din lucrările lui Crumb se bazează pe o repetiţie mereu variată prin tehnica permutativă sau transpozitivă. Muzica lui Crumb este expozitivă, nu dezvoltătoare. Remarcăm aşadar realizarea formelor mici după principiul *mozaicului*, un puzzle sonor bine articulat şi coerent, de mare forţă expresivă. Crumb juxtapune materiale sonore diverse; fragmentele sau gesturile muzicale alternează sau dialoghează, coexistă în ansamblul ţesăturii sonore.

În ansamblul concepţiilor referitoare la muzica secolului XX, în special în cea de-a doua jumătate, timpul muzical ocupă un capitol aparte, amplu dezbătut şi analizat. Cele două abordări definitorii– serialismul integral şi indeterminismul – nu au transformat doar concepţia asupra sunetului, ci şi tratarea timpului muzical. Compozitorii începutului de secol XX au pus sub semnul întrebării necesitatea linearităţii şi direcţionalităţii în concepţia temporală. Potrivit lui George

---

electronics (1980). A fost vice-preşedinte la *International Society for the Study of Time, la Society for Music Theory*, în comitetul executiv al revistei *Perspectives of New Music* şi co-editor al revistei *United States of Contemporary Music Review*. În calitate de muzicolog a publicat numeroase volume şi articole de referinţă: *The Time of Music* (1988), *Time in Contemporary Musical Thought* (1989-93), *Postmodern Concepts of Musical Time* (1997), *Beyond Unity: Toward an Understanding of Postmodernism in Music and Music Theory, in Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies* (1995) sau *Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky, in Confronting Stravinsky* (1986).

Rochberg,[1]timpul este spaţializat, astfel apar în plan muzical noi temporalităţi care înlocuiesc linearitatea cu principiul discontinuităţii. Această discontinuitate dusă la extrem în anumite muzici distruge ceea ce obișnuim să numim coerenţa, logica arhitecturală a discursului muzical. Doi factori de mare importanţă care au condus către folosirea activă a discontinuităţilor în climatul cultural general sunt:

1) absorbţia graduală a muzicii produse de culturi diametral opuse, care au evoluat de-a lungul secolelor fără nici un contact cu ideile occidentale - muzicile culturilor extra-europene, ce continuă să-i influenţeze pe compozitori, arătând noi modalităţi de a folosi şi experimenta timpul.

2) factorul tehnologic, şi anume inventarea procedeelor de înregistrare.

Putem afirma faptul că noile concepții temporale apărute în muzica celei de-a doua jumătăţi a secolului XX sunt influenţate de detaşarea muzicii față de ritualul comportamental al sălii de concert, detașare care a provocat o scurtcircuitare a ordinii interne a experienţei auditive; efectele sunt estetica discontinuităţii (discontinuităţi ce întrerup şi reordonează timpul linear –de exemplu muzica electronică) şi temporalitatea non-lineară. Momentele sau evenimentele sonore pot avea legătură unul cu celălalt (de exemplu din punct de vedere motivic) însă nu sunt unite prin tranziţii. Dacă momentul este definit de un proces, acest proces trebuie să-şi atingă ţelul, trebuie încheiat, în limitele momentului. Astfel momentele sunt definite de stază şi nu de proces. Rezultatul este un prezent singular (continuu) întins pe durate mari, un (potenţial) „acum" infinit care dă senzaţia unei clipe şi pe care îl putem pune sub cupola atemporalităţii, a imobilului şi a stop-cadrului.

Problematica timpului muzical constituie o preocupare importantă în dezbaterea contemporană despre muzică, extensiile sale conceptuale și filosofice fiind deja limpede conturate de Igor Stravinski într-una dintre conferințele sale cuprinse în Poetica muzicală (1936). Lucrări mai recente încearcă să definească şi să articuleze coerent concepte cu aplicabilitate practică referitoare la fenomenul temporal în muzica contemporană. Leonard B. Meyer[2] și Jonathan Kramer sunt doi dintre muzicologii americani cu idei novatoare asupra timpului muzical. Din

---

[1] George Rochberg (1918, Pateson, New Jersey- 2005 Bryn Mawr, Pennsylvania), compozitor şi muzicolog american. Printre lucrările sale cele mai cunoscute se numără: *Night Music, String Quartet* No.3 şi 5 (nominalizate la premiile Grammy Award), *Black Sounds* şi *Simfonia* a II-a (premiul Naumburg Recording Award).Cărţi şi articole publicate: *The Aesthetics of Survival: A Composer's View of Twentieth-Century Music* (premiul Deems Taylor Award), *The Aesthetics of Survival* şi *Five Lines, Four Spaces.*

[2] Leonard B. Meyer (1918, New York – 2007, Manhattan, New York) compozitor, filozof şi teoretician american. Unele dintre cele mai cunoscute publicaţii ale sale sunt: *Emotion and Meaning in Music* (1956), *The Rhythmic Structure of Music (1960), Music, the Arts, and Ideas, Patterns and Predictions in 20th-Century Culture* (1967), *Explaining Music: Essays and Explanations* (1973), *Spheres of Music: A Gathering of Essays* (2000).

volumele lui Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas* (1967) conţine observaţii pertinente asupra articulării timpului muzical. Volumul de referinţă a lui Jonathan Kramer, *The Time of Music* (1981), ca şi două articole revelatoare ale aceluiaşi autor: *Postmodern Concepts of Musical Time* (1996) şi *New Temporalities in Music* (1981) continuă dezbaterea asupra timpului muzical în contextul evoluțiilor mai noi.[1]Nu vom dezbate aici în detaliu faţetele diverse ale timpului muzical, legat intrinsec de articularea formală, ritm, puls şi metru, ci vom prezenta succint câteva idei regăsite în materialele mai sus amintite. Jonathan Kramer propune câteva concepte noi înţelese prin prisma desfăşurării unei lucrări şi modul de percepţie al lucrării respective. Astfel se disting două concepte: timp linear (care înseamnă procesualitate, o percepţie a evenimentelor sonore într-o continuă determinare reciprocă, specific muzicii tonal-funcţionale, orientate către un scop) şi timp non-linear (caracterizat de absenţa procesualităţii). Aceste două „forţe structurale", denumite astfel de Kramer, prin care muzica şi timpul se organizează reciproc, se pot diferenţia în muzica narativă, dezvoltătoare şi muzica expozitivă, non-dezvoltătoare. Cele două concepte se pot explica prin două caracteristici esenţiale, *acţiunea* respectiv *contemplaţia*. Kramer propune o schemă edificatoare a celor două temporalităţi muzicale: ascultarea teleologică – ascultarea cumulativă, mişcare – stază, schimbare – persistenţă, progresie – consistenţă, devenire – existenţă, temporal – atemporal.

Consideraţiile lui Leonard B. Meyer asupra fenomenului temporal, în special observaţiile referitoare la senzaţia de stază sau lipsă a direcţionalităţii în muzica *non-lineară* se înscriu în coordonate asemănătoare cu cele expuse de Kramer. Kramer introduce şi alte concepte precum *timpul vertical*, *timpul momentului* (cu ideile lui Stockhausen despre „forma momentului") sau *timpul multiplu* (pluristratificat).[2]

Definirea şi explicarea acestor concepte depăşeşte cadrul propus, astfel vom reţine, ca idee principală, antinomia proces – stază, și vom încadra muzica lui Crumb în spaţiul non-linearităţii temporale. Senzaţia de stază, imobilitate, „suspendare" a timpului, caracteristici regăsite în multe pagini ale sale justifică şi legitimează plasarea muzicii sale în contextul timpului meditativ, incantatoriu.

Dacă influenţele tradiţiei muzicale europene regăsite în muzica lui Crumb se referă la elemente de limbaj precum figuraţia romantică, polifonia imitativă barocă, armonia impresionistă sau mixturile acordice proprii muzicii lui Messiaen, influenţa Orientului se regăseşte în planul timbral, temporalitatea circulară,

---

[1] Ne permitem menţionarea încă unui titlu, și mai recent, şi anume *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth Century Music* (2009), editat de Darla Crispin, ce conţine studii despre temporalitate în muzica secolului XX.

[2] Dezbaterea privind timpul muzical ste tratată extensiv de Diana Rotaru în teza sa de doctorat *Transa recentă şi principiul repetiţiei în muzica nouă,* UNMB, 2012, p. 29.

melodica arhaică bogat ornamentată şi scările intonaţionale. Este sintetizat astfel un folclor muzical imaginar, prin spontaneitatea improvizatorică aparentă în conjuncţie cu structura mereu bine controlată, coerentă şi eficientă.

Una din amprentele stilistice definitorii ale creaţiei lui Crumb este lumea sa timbrală. Astfel, dincolo de aspectul coloristic, timbrul are în muzica acestuia un rol structural, pe deplin integrat şi asimilat ţesăturii sonore. Amestecul de culori, surpriza timbrală reprezintă un element fundamental în crearea magiei sonore specifice muzicii lui Crumb. Preocuparea pentru culoarea sonoră nu este nouă. În tratatul său de orchestraţie, Rimsky-Korsakov spune: "este o mare greşală să spunem: acest compozitor orchestrează bine, sau, acea compoziţie este bine orchestrată, deoarece orchestraţia face parte din însuşi sufletul lucrării."[1] Bineînţeles, îi putem aminti aici pe Claude Debussy, pentru care timbralitatea are de asemenea un rol structural în articularea lucrării, pe Igor Stravinsky şi a sa intuiţie pentru efecte coloristice specifice, pe Arnold Schönberg cu al său concept de *klangfarbenmelodie* sau pe Anton Webern, precursor al serializării timbrale. După cum menţionează însă Roland Jackson [2], EdgarVarèse este cel care a înclinat în mod hotărât balanţa către sondarea timbralităţii în lucrările din anii 1920 şi 1930. Într-un articol Varèse explică: „Cu tehnologia modernă diferenţierea muzicală poate fi simţită de auditor prin anumite aranjamente acustice specifice care ar permite delimitarea a ceea ce eu numesc „zone de intensităţi". Aceste zone ar fi diferenţiate de timbruri sau culori variate şi dinamici diferite... rolul timbrului va fi complet schimbat faţă de statutul său incidental, anecdotic, senzual sau pitoresc; el ar deveni un agent de delimitare şi o parte integrantă a formei."[3]

În lucrarea *The New Music: The Avant-Garde Since 1945*, Reginald Smith Brindle[4] concluzionează deosebit de concludent în chestiunea rolului timbralităţii:

---

[1] Nikolay Rimsky-Korsakov, *Principles of Orchestration,* editat de Maximilian Steinberg, traducere în limba engleză de Edward Agate, Berlin: Edition Russe de Musique, 1923, p.2

[2] Roland Jackson, *Polarities, Sound-Masses and Intermodulations: A View of Recent Music.* The Music Review, 41, 1980, p. 131-132

[3] Eduard Varèse, *New Instruments and New Music* în *Contemporary Composers on Contemporary Music,* volum editat de Elliott Schwartz şi Berney Childs, New York: Holt, Rinchart and Winston,1967, pag. 197„With current technology musical differentiation can be made discernibleto the listner by means of certain acoustical arrangements...(which) would permit the delimitation of what I call „zones of intensities". These zones would be differentiated by various timbres, or colors and different loudnesses....The role of color or timbre would be completely changed from being incidental, anecdotal, sensual or picturesque; it would became an agent of delineation....and an integral part of form."

[4]Reginald Smith Brindle (1917,Cuerdon, Lancashire, UK– 2003, Caterham, UK) compozitor şi scriitor britanic. A studiat compoziţia la University College of North Wales în Bangor, în anul 1949 continuându-şi studiile în Italia sub îndrumarea profesorilor Ildebrando Pizzetti şi Luigi Dallapiccola. Dintre lucrările sale menţionăm: *Fantasia Passacaglia* (1946), *El Polifemo de Oro* (1956), *Variants on two themes of J. S. Bach* (1970), *Four Poems of Garcia Lorca* (1975) sau opera *The Death of Antigone*. Publicaţii semnificative: *Serial Composition* (1966), *Contemporary Percussion* (1970), *The New Music: The Avant-garde since 1945*(1975 - Second edition 1987) sau *Musical Composition* (1986).

„În timp ce dezvoltările anterioare cu privire la întrebuinţarea efectelor instrumentale au fost relativ lente, în secolul XX acestea s-au dezvoltat într-un ritm accelerat. Această căutare frenetică a posibilităţilor instrumentale novatoare se datorează, în primul rând, unei nevoi pentru contraste de culoare ... Contrastele timbrale au contribuit la frumuseţea muzicii, în special în Romantism, dar de vreme ce compozitorii moderni au renunţat treptat la elementele convenţionale ale muzicii – melodie, armonie, metru, etc. – timbrul a devenit unul dintre elementele principale în arsenalul compozitorului."[1]

O discuţie elaborată a aspectului timbral în creaţia lui Crumb depăşeşte cadrul acestei scurte incursiuni cu privire la timbralitate. În lucrările propuse spre analiză vom identifica procedeele tehnicii extinse folosite de Crumb în partitura flautului în special, dar vom face referiri succinte şi la modul novator în care acesta tratează pianul, violoncelul sau arsenalul multicolor al instrumentelor de percuţie.

Citatul este o altă tehnică folosită frecvent de Crumb în muzica sa. Această tehnică este utilizată cu precădere în lucrările sale de maturitate, lucrări care se bucură atât de aprecierea interpreţilor de muzică nouă cât şi a publicului larg. Pentru o mai bună înţelegere este important să stabilim anumite coordonate ale citatului. În funcţie de modalitatea în care sunt folosite aceste materiale citate, vom observa mai multe tehnici de integrare ce vor descrie şi determina relaţia dintre vechea şi noua lucrare. J. Peter Burkholder[2] enumeră câteva tehnici folosite în general de compozitorii ce aderă la acest procedeu (Charles Ives, Bernd Alois Zimmermann sau Luciano Berio): parafrazare, aluzie stilistică, colaj, quodlibet, citat direct, parodie, mozaic, sau combinaţii ale acestora. Dintre tehnicile menţionate anterior, George Crumb, spune Richard Steinitz[3] foloseşte frecvent două dintre acestea, şi anume citatul direct şi aluzia stilistică.

---

[1] Reginald Smith Brindle, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945,* London: Oxford University Press, 1975, pag. 153 „While previous developments in instrumental usages were comparatively slow, in this century they have surged ahead at an accelerating race. This increasingly frenetic search for novel instrumental possibilities has been due primarly to a need for colour contrasts .... Contrasts in timbre have long contributed to the beauty of music, especially in the Romantic period, but as modern composers have gradually discarded the more conventional elements of music- melody, harmony, metre, etc.- tone colours have became one of the main weapons in the composers's armoury."

[2] J. Peter Burkholder (n. 1954) muzicolog şi profesor la Indiana University Jacobs School of Music. Este autorul renumitelor cărţi scrise despre Charles Ives: *The Ideas Behind the Music* and *All Made of Tunes: Charles Ives; The Uses of Musical Borrowing* şi co-autor al dicţionarului *A History of Western Music*, ediţia a 9-a, împreună cu binecunoscuţii Donald Jay Grout şi Claude V. Palisca dar şi co-autor al culegerii *Norton Anthology of Western Music*, ediţia a 7-a împreună cu Claude V. Palisca.

[3] Richard Steinitz (n. 1938, Tenbury Wells, Anglia), compozitor şi muzicolog britanic. Fondator şi director artistic al festivalului de muzică contemporană *Huddersfield Contemporary Music Festival.* A scris cărţi şi articole despre muzica contemporană dintre care cele mai cunoscute sunt: articole publicate în *Contemporary Composers* (1992), *Messiaen Companion* (1995) sau în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. II-a, 2001), sau reputatul volum *György Ligeti : Music of the Imagination* (2003). Susţine

Felul în care Crumb foloseşte citatul direct sau aluzia reprezintă o caracteristică a muzicii sale, întâlnită în mare parte din opera sa de maturitate. Astfel vom regăsi citate împrumutate din Joseph Haydn, Richard Strauss, Maurice Ravel, Claude Debussy, Johann Sebastian Bach, Gustav Mahler, Frédéric Chopin sau Ludwig van Beethoven în lucrări precum *Night of the Four Moons, Vox Balaenae, Ancient Voices of Children, An Idylle for the Misbegotten, Eine Kleine Mitternachtmusik,* volumul *Makrokosmos,* sau din Franz Schubert în *Black Angels.* Este interesant de observat faptul că aceste materiale împrumutate sunt folosite uneori în forma originală, dar cel mai adesea sunt prelucrate, trecute prin filtrul propriei gândiri, sugerând doar o aluzie la o anumită perioadă sau un anume compozitor. De cele mai multe ori aceste citate folosite de Crumb respectă un tipar al frecvenţei şi a locului în cadrul unei lucrări, aparând la începutul, la mijlocul sau la finalul unei lucrări; materialul împrumutat este delimitat de restul lucrării (apare ca un element nou, am putea spune străin); prima apariţie a citatului respectă forma originală, după care următoarele apariţii sunt fragmentate, suprapuse, combinate cu materiale sonore proprii creând un mozaic specific stilului lui Crumb. El schimbă deseori durata notelor, tempoul, factura scriiturii, rezolvarea notelor (preponderent descendent) sau logica înălţimilor, conferind o altă semnificaţie materialului citat. În mod repetat Crumb a arătat că folosește citatul doar ca o referință simbolică la o anumită lucrare sau stil, dorind să creeze o punte de legătură cu tradiţia muzicală europeană şi să asigure un raport direct cu publicul larg prin accesibilitatea conferită de reîntâlnirea cu un *déja-vu* sonor. Astfel Crumb poate fi considerat un compozitor postmodern, care prin referințele la muzica trecutului ivește structuri contrastante şi sonorităţi cu totul inedite, personale. Prin această tehnică, el reuşeşte să surprindă şi să redea la nivel sonor simultaneităţi între muzica trecutului şi cea a prezentului, conturându-şi astfel un stil original.

Diversele aspecte ale limbajului muzical din creaţia lui Crumb au avut impact asupra generațiilor mai tinere de creatori, așa cum mărturisește compozitorul american Steven Stucky:

> „Pentru mulţi compozitori ai generaţiei mele (am început să compun în anul 1957, iar pregătirea mea profesională a avut loc în anii 1960), Crumb s-a arătat precum o rază de lumină atunci când aveam mai multă nevoie de el. Într-o perioadă în care ceea ce este considerat acum drept steril, sec sau academic cu privire la muzică era încă linia directoare a componisticii contemporane, aveam de-a face cu o voce umană, care a îndrăznit să reevalueze frumuseţea sonoră şi expresia sinceră. Aveam de-a face cu un „colorist" care lucra cu tuşe delicate sau dramatice, un alchimist care amesteca elemente aparent incompatibile, motive cromatice, acorduri majore şi minore, efecte noi, citate –

---

conferinţe despre muzica contemporană în Europa, calitatea acestora fiind recompensată cu premiile: *Performing Right Society – Arts Council Award* (1994) şi *Alchemist Award* (2001).

obţinând astfel aurul pur. Pentru câţiva dintre noi, care eram pierduţi în „sălbăticia serială", Crumb ne-a arătat o cale de evadare – nu către o modalitate simplistă, ci către o modalitate bogată de expresie relevând măiestrie structurală, dar lăsând loc în acelaşi timp misterului şi poeziei, expresiei directe.[1]

Vox Balaenae, pentru flaut, violoncel şi pian amplificate

Vox Balaenae pentru flaut, violoncel și pian amplificate a fost scrisă în anul 1971, o perioadă prolifică pentru George Crumb, în care acesta dă trei dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale: *Ancient Voices of Children* (1970) pentru soprană, băiat cu voce de soprană, oboi, mandolină, harpă, pian amplificat/pian de jucărie şi instrumente de percuţie, *Lux Aeterna for Five Masked Musicians* (1971) pentru soprană, flaut bas, sitar şi instrumente de percuție și *Makrokosmos*, *Book I* pentru pian solo (1972). *Vox Balaenae* a fost comandată de către ansamblul Camerata din New York, iar prima audiţie a avut loc la Biblioteca Congresului din Washington D.C., în 17 martie, 1972. După cum consemnează Joan Reinthaler în articolul său din Washington Post, lucrarea a fost primită foarte bine de către public: „Există foarte puține lucrări de muzică nouă pe care aș fi dispusă să le ascult fără nici o ezitare. Aş putea aminti una sau două iar ceea ce am auzit în această seară a fost una dintre ele. Şi aceasta e *Vox Balaenae* de George Crumb."[2]*Vox Balaenae* a fost inspirată de o înregistrare făcută de către biologul Roger Payne în anul 1969 ce surprinde „cântecul" balenelor cu cocoaşă în habitatul lor natural. Aşadar compozitorul transpune în sens metaforic vastitatea şi nepătrunsul adâncimilor oceanului şi îşi imaginează geneza pământului, conducându-l pe ascultător într-o călătorie prin erele geologice ale planetei. După ce a ascultat înregistrările, Crumb a fost fascinat și a decis să le folosească ca punct de plecare pentru piesă.

În prefaţa partiturii, Crumb oferă indicaţii utile cu privire la interpretarea lucrării: „fiecare interpret ar trebui să poarte o mască neagră care să acopere doar o jumătate a feţei, măști ce simbolizează „forțe impersonale ale naturii (natura dezumanizată)."[3] Pentru a reda cât mai bine atmosfera piesei, autorul recomandă interpreţilor ca lucrarea să fie interpretată într-o lumină scenică albastră. În ultimul rând, Crumb cere ca toate instrumentele să fie amplificate, folosind microfoane. Amplificarea nu are doar rolul de a intensifica volumul instrumentelor, ci modifică în acelaşi timp sonoritatea acestora, făcând posibilă sesizarea celor mai mici diferenţe dinamice sau a celor realizate prin procedee ale tehnicii extinse. De

---

[1] Steven, Stucky, *In Praise of Crumb*, Los Angeles Philarmonic Green Umbrella program, 2000.
[2] Joan Reinthaler, *Voice of the Whale*, Washington Post, 18 Martie, 1972, B11
[3] Prefaţa lucrării, editura C. F. Peters Corporation, London, New York, Frankfurt.

asemenea, adăugarea unui efect de ecou care să prelungească reverberaţia sunetelor contribuie la expresivitatea lucrării. Combinaţiile acestor procedee şi felul în care sunt folosite conferă lucrărilor sale camerale expresivitate şi originalitate prilejuind sonorităţi ce poartă amprenta personală a compozitorului. Toate cele trei instrumente produc sunete prin procedee specifice ale tehnicii extinse: flautul utilizează armonice, glissando, vibrato ritmizat (unde se precizează amplitudinea şi frecvenţa) *sing and* play, *speak and play*, multifonice, *whistle tones*, *key clicks* etc., care la o analiză detaliată evidenţiază prospeţimea şi inventivitatea compozitorului prin combinaţiile inedite şi factura scriiturii; violoncelul uzează de glissando combinat cu armonice naturale şi artificiale, armonice diverse, intonații microtonale, tehnici percusive, glissando pe corzi duble cântate *sul ponticello*, diferite tehnici de arcuş, tehnici „de percuţie" a degetelor (lovirea coardei cu degetele cu forţă şi viteză mare rezultând un sunet percutant)[1], scordatura [2]; știma pianului propune tehnici ce implică acţionarea corzilor pianului împreună cu pedala de rezonanţă (pizzicato, armonice, sunete surdinate şi glissando folosind unghiile sau buricul degetelor, realizate direct pe corzile instrumentului) sau tehnici specifice pianului preparat, servindu-se de diferite obiecte: o dăltiţă cu suprafaţă netedă, o baghetă de sticlă şi o agrafă de hârtie - procedee denumite *chisel piano*, *a glassrod*, *paper clip* (folosirea unei agrafe de hârtie pe corzi pentru a produce un sunet zornăit)[3]. Multe dintre aceste efecte ale tehnicii extinse sunt perceptibile doar dacă instrumentele sunt amplificate; amplificarea celor trei instrumente deschide astfel un nou orizont sonor.

În scriitura instrumentală folosită putem distinge ornamentica bogată (apogiaturi, triluri şi tremolouri) şi caracterul impresionist bine conturat. În ştima flautului şi a violoncelului Crumb utilizează câte două portative. Cele două portative din știma flautului (în secțiunea intitulată *Vocalise*) indică tehnica *sing and play*, portativul de sus dedicat liniei flautului, iar portativul de jos liniei vocii. În ştima violoncelului cele două portative punctează tehnicile întâlnite la mâna stângă şi la mâna dreaptă. Scriitura foloseşte gesturi şi motive scurte, expuse în general alternativ, sub forma unui dialog. Întâlnim de asemenea dublajele la unison sau octavă (fragmente muzicale în care flautul este dublat de mâna dreaptă a pianului şi imitate de violoncel şi mâna stângă la pian; sau momente cântate la unison de flaut şi violoncel). Din punct de vedere dinamic sunt folosite nuanţele extreme,

---

[1] Daniela Heunis, *An Investigation Into Twentieth Century Flute Trioswith Special Reference to Representative Works by Goossen's, Sil'vansky, Raphael, Damase, Marx şi Crumb,* Rhodes University, December, 1993, p. 147

[2] George Crumb, Score, *Performance Notes,* nr. 9.Hinson, H.,*The piano in Chamber Ensemble- An Annotated Guide*, The Harvester Press, London, 1978

[3] Daniela Heunis, *An Investigation Into Twentieth Century Flute Trios with Special Reference to Representative Works by Goossens, Sil'vansky, Raphael, Damase, Marx and Crumb,* Rhodes University, December, 1993, p. 149

pornind de la *ppppp* şi ajungând la *fff*. Întâlnim contraste dinamice pronunţate într-o singură frază muzicală (de exemplu *fff – pp* la flaut sau *ppp – fff* la violoncel). Nuanţele sunt notate în detaliu, evidenţiindu-se anumite particularităţi la nivel dinamic ce contribuie la perceperea clară a unei anumite culori timbrale (de exemplu *pp* combinat cu *fz* şi *mf* în ştima violoncelului şi *ffz, pp* folosit simultan cu *pizzicato* în *f,* în ştima pianului).

Vox Balaenae este organizată în trei mari secțiuni, de fapt trei părți: momentul de deschidere *Vocalise* (*...for the beginning of time*) (Vocalize …pentru începutul timpului), *Variations on Sea –Time* (Variațiuni pe Timpul - Mării): *Archeozoic* (var.I), *Proterozoic* (var II), *Paleozoic* (var. III), *Mesozoic* (Var. IV), *Cenozoic* (Var.V) și *Sea- Nocturne* (*...for the end of time*) (Nocturnă …pentru sfârșitul timpului), pe care le vom examina pe rând, detaliat în cele ce urmează.

Vocalize (… pentru începutul timpului)

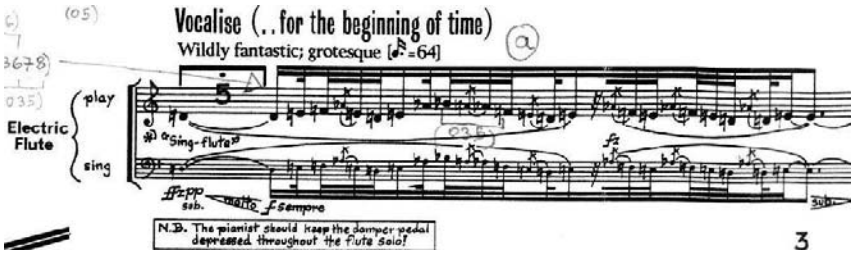
Formal se identifică în această primă parte două secțiuni distincte, urmate de o codă. Secțiunea A reprezintă fragmentul în care flautistul trebuie să cânte simultan cu instrumentul și cu vocea. Secțiunea B este marcată de citatul împrumutat din Richard Strauss și de motivul repetitiv format din triolete care scad în intensitate către secțiunea Coda. Coda este formată din motivele preluate din secțiunea A, însă cântate *ordinario* pe instrument, fără intonarea sunetelor cu vocea. Crumb foloseşte indicaţia „wildly fantastic; grotesque" („fantastic, grotesc") pentru a defini caracterul primei părţi, începând călătoria cu timbrul inedit cântat concomitent vocal și instrumental, ce creează un sunet bizar, distorsionat, o reprezentare imaginară, o transpunere muzicală a „cântecului" balenei cu cocoașă: „Câteodată, cântecul balenelor cu cocoaşă nu sună feeric. Sunetele grave ale acestor cântece pot fi uneori stranii și bântuitoare."[1]În cea mai mare parte a solo-ului, melodia cântată cu vocea şi cu flautul sunt la unison, dar există şi diferenţe. O astfel de situație apare în primul portativ, care aduce un element nou şi astfel o nouă culoare timbrală. Acest element nou se referă la o notă lungă scrisă cu un simbol „+" (plus), în linia de voce (interpretul trebuie să acopere complet ambuşura cu buzele și să cânte în interiorul flautului) simultan cu intervale de cvartă ce trebuie cântate foarte rapid pe flaut. Această combinație permite notei lungi (notei vocalizate) să fie pronunţată, iar schimbarea rapidă de digitație face ca înălțimea și timbrul să fluctueze ușor, în funcție de combinațiile de degete folosite. Crumb introduce un al treilea timbru spre sfârşitul primei pagini, şi anume un sunet în *frullato* cântat în manieră *sing and play.* Acest *frullato* modifică culoarea sunetelor făcându-le dure și aspre. Solo-ul continuă cu aceste sunete până când îşi face apariţia pianul. Este important să amintim că pianistul trebuie să țină pedala

[1] King Winn Lois şi E. Winn Howard, *Wings in the Sea: The Humpback Whale,* Hanover, NH: University Press of New England, 1985, p. 92.

de rezonanţă apăsată pe toată întinderea acestui solo de flaut, aducând un plus de reverberaţie tuturor efectelor scrise în ştima instrumentului solist. În continuarea acestei scurte descrieri a primei secţiuni A dedicată flautului vom încerca să descifrăm modul prin care Crumb elaborează discursul muzical. Pentru a păstra claritatea analitică şi unitatea terminologică, fragmentele prezentate ca exemplu vor fi denumite motive (acestea vor fi notate cu litere mici). Deşi putem vorbi despre evenimente sonore, gesturi sau obiecte muzicale, preferăm totuşi terminologia tradiţională datorită clarităţii acesteia. De asemenea vom putea observa limpezimea construcţiei şi eficacitatea cu care Crumb foloseşte principiul repetiţiei cu contrast. Economia de mijloace atât de caracteristică muzicii acestui compozitor îşi găseşte maxima împlinire în paginile acestei lucrări impresionante.

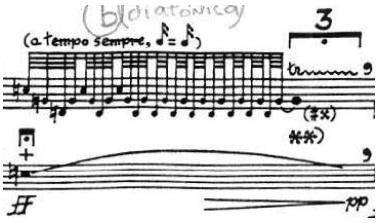
Identificăm, în această primă secţiune trei motive pregnante, cu rol generator în elaborarea ulterioară a lucrării. Un prim motiv a descrie un profil melodic ondulant în limitele unui ambitus de sextă. Putem observa câteva celule germinative care totalizează un pentacord (re-mi-fa-lab-sib). Celulele amintite sunt tricorduri diatonice sau cromatice: re-mi-fa, mi-fa-lab sau fa-lab-sib. Prin concatenarea acestor celule melodice obţinem pentacordul mai sus amintit. Tehnica repetiţiei variate este fundamentul discursului melodic; de asemenea observăm şi principiul aditiv (adăugarea treptată a sunetelor) în desfăşurarea melodică.

Exemplul 1: *Vocalize* motivul a



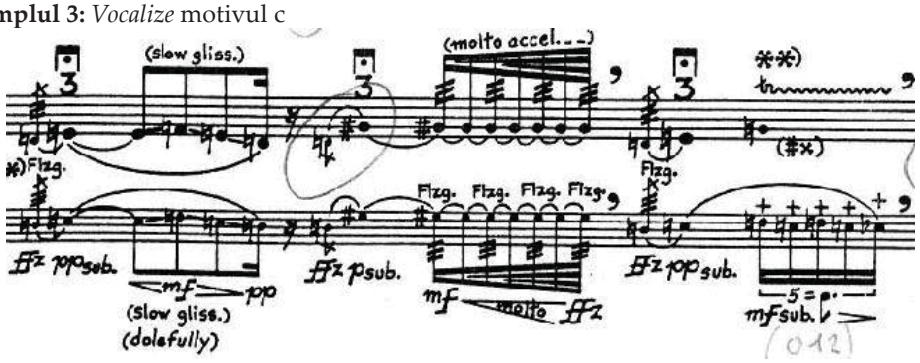
Motivul b, prezentat după un moment de linişte, specific scriiturii lui Crumb, se va dovedi de mare importanţă în economia lucrării deoarece va fi elaborat în prezentarea citatului din Strauss. Într-o primă manifestare acest motiv conturează un alt tricord diatonic, do-re-sol, prezentat permutativ prin două cvarte perfecte ascendente: re-sol-do.

Exemplul 2: *Vocalize* motivul b



Motivul c, derivat din motivele a şi b, elaborat şi variat ulterior, expune un sunet lung sol# precedat de o apogiatură re. Intervalul de cvartă mărită obţinut va defini puncte cheie ale lucrării, dodândind astfel un rol structural important în economia întregului. De altfel, acest interval reprezintă una din semnăturile sonore specifice muzicii lui Crumb.

Exemplul 3: *Vocalize* motivul c



Cele trei motive generatoare nu se regăsesc doar în introducerea lucrării, ci vor fi prezente, îmbrăcând diverse forme, pe tot parcursul piesei şi vor servi drept catalizator în elaborarea variaţiunilor.

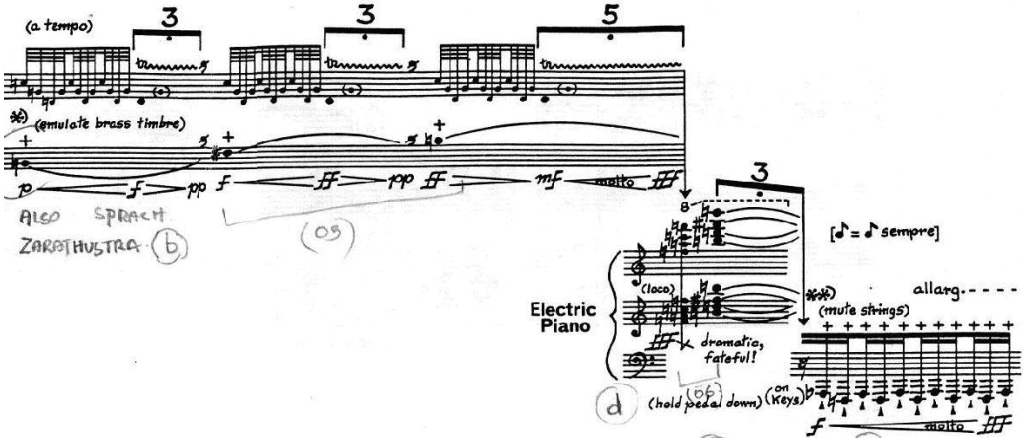
Secţiunea B este anunţată de citatul din *Așa grăit-a Zarathustra* şi mai exact de intrarea pianului. Aici timbrul flautului este asemănător timbrului instrumentelor din alamă, impresie susținută de trimiterea citatului, deoarece în partitura sa, Strauss scrie acest motiv pentru trompetă. Crumb recunoaşte că acest fragment se referă la introducerea poemului simfonic şi dorește ca interpreții să știe că citatul este intenţionat folosit în piesă pentru a fi recunoscut de către public. Când a fost întrebat de ce a ales acest citat, Crumb a spus: „am citat un fragment din Strauss pentru a simboliza geneza omului."[1] Aceasta aduce în prim - plan una din temele principale ale lucrării, şi anume starea de tensiune dintre om și natură. O sonoritate nouă este introdusă prin apariţia pianului, concluzionând ascensiunea motivică prin imitarea tutti-ului orchestral şi al timpanilor din partitura originală. După o a doua repetare a motivului „Zarathustra", sunetul pianului dispare și flautul încheie această secțiune de deschidere într-un registru nou. Pentru prima oară, publicul aude sunetul „obişnuit" al flautului, până acum acesta evoluând doar în registrul grav şi folosind procedee ale tehnicii extinse. Caracterul citatului se remarcă prin modul în care compozitorul propune câteva „abateri" faţă de original, evidente cu precădere în partitura pianului. Flautul pregăteşte intrarea pianului care mimează tutti-ul orchestral printr-un desen intervalic ascendent.

[1] Julie R. Hobbs, *Voice of Crumb: George Crumb's Use of Program in the ChamberWorks for Flute*. DMA diss., Northwestern University, 2006, p.107.

Dacă în partitura originală acest desen ascendent propune două intervale perfecte, cvintă respectiv cvartă (*do-sol-do*), Crumb prezintă această ascensiune prin tehnica transpoziţiei, desenul melodic fiind identic *(si-fa#-si*). Motivul b al primei secţiuni se regăseşte în discursul flautului. Diferenţele de ordin intonaţional apar în partitura pianului. În lucrarea originală tutti-ul orchestral propune o pendulare între un acord major şi unul minor construite de pe acelaşi sunet *do*. Crumb modifică acest aspect în lucrarea sa, propunând două acorduri, unul major şi altul minor, la distanţă de cvartă mărită. Cele două acorduri, fa major respectiv si minor, apar inversate la a doua expunere a pianului: fa minor, respectiv si major.

Vom denumi drept motivul d cele două acorduri ale pianului, respectiv motivul e imitarea timpanilor prin sunetele fa şi lab expuse în registrul grav, cu pedala de rezonanţă apăsată, efect realizat printr-un procedeu al tehnicii extinse marca George Crumb: pianistul cântă cele două sunete cu mâna stângă, în timp ce cu mâna dreaptă blochează cele două corzi aproape de cheiţele de acordaj variind presiunea cu care degetele apasă corzile pentru realizarea *crescendo*-ului de la *f* la *fff* marcat în partitură.

Exemplul 4: *Vocalize* citatul din Strauss, motivele d şi e



Prin modul în care Crumb controlează şi articulează discursul muzical, realizând un echilibru optim între tensiune şi relaxare sau a ceea ce el însuşi denumeşte „curba psihologică", acesta reuşeşte să inducă în percepţia auditoriului sentimentul de expectativă, orientând astfel atenţia publicului către ceea ce urmează.

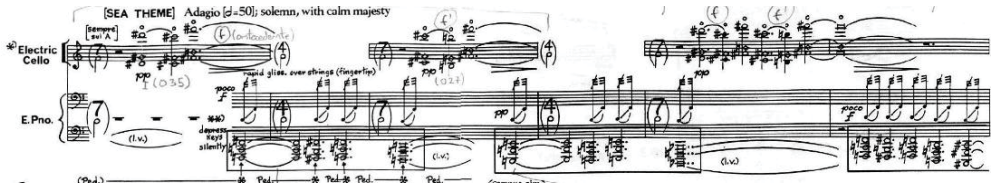
Variațiuni pe Timpul-Mării

Tema Mării

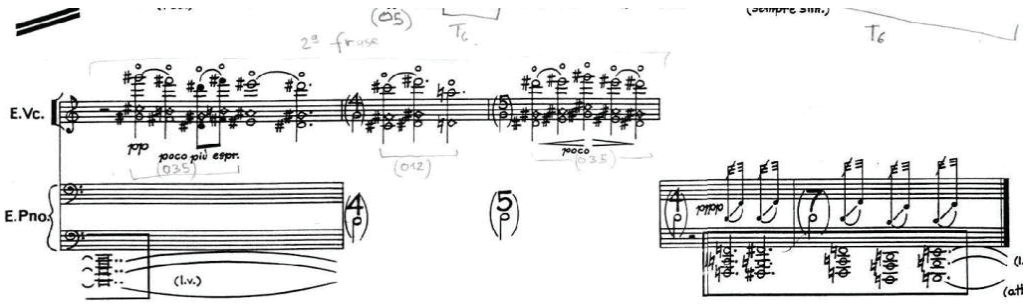
În a doua secțiune din *Vox Balaenae*, Crumb prezintă *Variațiuni pe Timpul-Mării*, o temă și cinci variațiuni, denumite ingenios după erele geologice. În timp ce

flautul este în centrul atenţiei în *Vocalize*, pianul și violoncelul prezintă *Tema-Mării.* Această secțiune aduce un contrast binevenit faţă de secţiunea introductivă, caracterul expresiv fiind de o atmosferă „solemnă, de o liniște maiestuoasă". Tema este încredințată violoncelului, realizată în sonorităţi diafane datorită armonicelor, evoluând într-un dialog cu pianul. Tehnica folosită este cea a alternanţei între instrumentele participante în dialogul amintit. Prin acest procedeu fiecare instrument îşi păstrează propria identitate, iar desfăşurarea lentă a muzicii permite ascultătorului aprecierea specificităţii timbrale. Acompaniamentul temei este realizat printr-un alt procedeu al tehnicii extinse specific lui Crumb, denumit de autor „harpe eoliene"[1]. În timp ce cu mâna stângă pianistul apasă mut sunetele indicate în partitură, cu mâna dreaptă acesta realizează un glissando pe corzile pianului în ambitusul conturat de sunetele mute apăsate, producând astfel un efect timbral de mare expresivitate, nu foarte străin ca sonoritate de unele instrumente asiatice. Dacă până acum discursul sonor s-a încadrat într-o zonă imponderabilă, fără prezenţa clară a unui centru, discurs situat pe terenul atonalului, prezentarea temei propune o abordare diferită. Ne referim aici la suprapunerea unor lumi sonore aparent incompatibile. Melodia violoncelului care defineşte cu claritate modul lidic construit de pe nota si, bineînţeles cu oarecare asperităţi cromatice şi inflexiuni străine modului, şi acompaniamentul pianului definit clar în zona atonalului. Din punct de vedere intonaţional remarcăm alte două motive: f (do#-re#-fa#) şi repetarea variată a acestuia, f' (si-do#-fa#). Construcţia frazeologică se apropie de cea tradiţională, folosită de Crumb cu o anumită extensie, o repetare a primului fragment expus. Identificăm astfel: expunere- repetiţie- evoluţie-concluzie.

Exemplul 5: *Tema-mării*



[1] "O harpă eoliană este un instrument al cărui sunet este redat de vântul ce suflă prin corzi, acestea fiind întinse peste o cutie de lemn. Corzile pot fi acordate la înălțimi diferite sau toate la aceeași înălțime"Stephen Bonner, *Aeolian Harp*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press.



După cum am menţionat anterior, intuim în partitura pianului o altă lume sonoră, cu un parfum şi ethos distinct. Acompaniamentul realizat în acorduri de cvinte sporeşte neutralitatea acestuia, evitând gruparea sunetelor în jurul unui punct de atracţie. O privire microscopică ne permite observarea unor celule melodice în elaborarea acompaniamentului, celule deja identificate în introducerea lucrării sub forma unor tricorduri cromatice, dar variate în contextul prezent: de exemplu tricordul *fa-fa#-re* sau *re-mi-sib*.

Arheozoic (Variațiunea I)

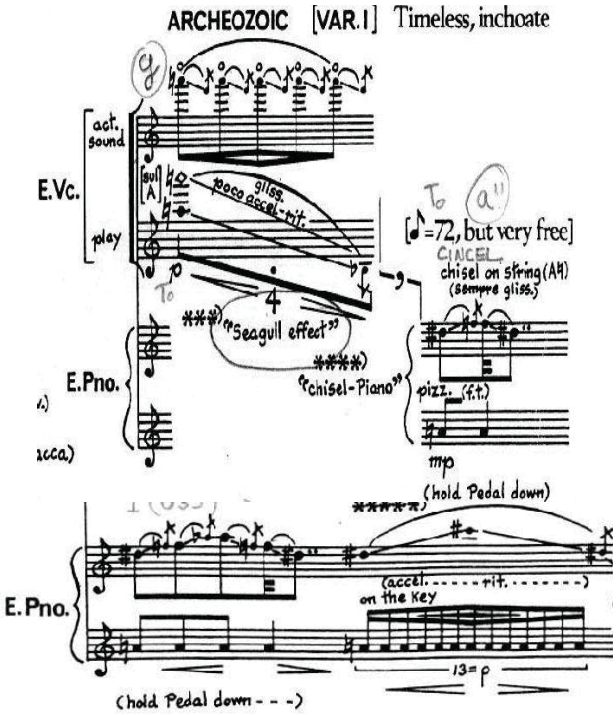
După expunerea *Temei-Mării*, Crumb prezintă cele cinci variațiuni. Deși variațiunile sunt numite după perioade geologice succesive, ele nu își propun să corespundă cu ceea ce a caracterizat conform datelor științifice parcursul perioadelor respective. Crumb spune despre titluri că acestea: „sunt pur și simplu fanteziste. Piesa a fost de fapt concepută ca un set de variațiuni. De exemplu, într-una dintre variațiuni – Arheozoic – am inclus efectul pescărușului, când, de fapt, nu existau deloc forme de viață în acea perioadă."[1] Protagoniştii Variațiunii I sunt violoncelul și pianul.Violoncelul deschide variaţiunea cu un timbru nou, „efectul pescărușului"[2]. După acest efect, în ştima pianului vom întâlni un *glissando* de-a lungul unei corzi concomitent cu ciupirea corzii respective. Crumb combină efectul amintit mai sus şi notat în partitură *chisel-piano* cu note repetate la mâna stângă. Sentimentul de neant prezent în *Tema-Mării* este înlocuit aici de vitalitate, conducându-l pe ascultător spre Variațiunea a II-a. Într-un mod novator, variaţiunile nu dezbat şi nu modifică materialul tematic expus anterior, ci îşi extrag seva sonoră din motivele prezentate în introducere. Violoncelul prezintă două motive noi, g şi h, ambele de esenţă timbrală. Astfel aceste motive nu pot fi înţelese decât prin prisma efectului sonor pe care îl presupun, ceea ce ne conduce spre legitimarea afirmaţiei conform căreia timbrul deţine un rol structural în muzica lui Crumb. Pe de altă parte, materialul muzical din partitura pianului elaborează pe marginea motivului a, enunţat de către flaut în debutul lucrării.

---

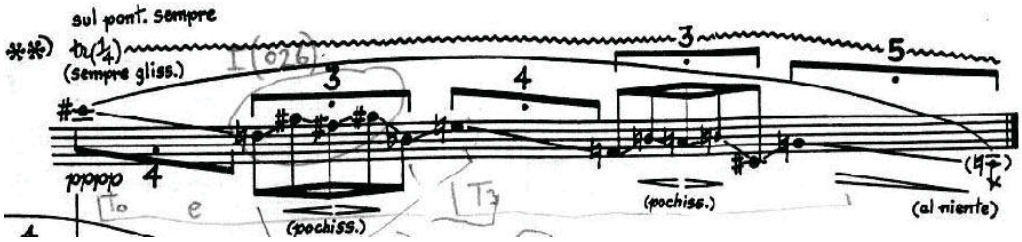
[1] Robert Vernon Shuffett, Interviu cu George Crumb, 14 Aprilie 1977.

[2] Efectul pescărușului este executat printr-un *glissando* pe notele armonice ale violoncelului.

Exemplul 6: *Arheozoic*, motivul g şi elaborarea motivului a



Exemplul 7: *Arheozoic*, motivul h



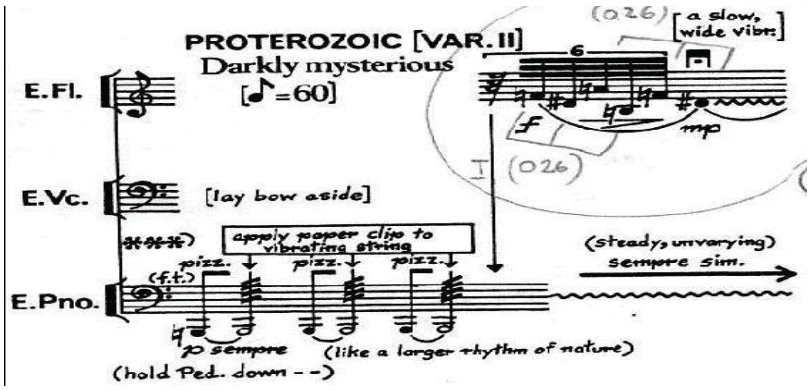
Proterozoic (Variațiunea II)

În cea de-a doua variațiune sunt prezente pentru prima oară toate cele trei instrumente. Flautul și violoncelul țes o splendidă conversație pe o pedală a pianului (un ostinato asigurat de sunetul „zumzăit"[1] al pianului). Prin acest procedeu al tehnicii extinse întâlnit în ştima pianului este pregătită atmosfera pentru gestul flautului, o sugestie a Orientului şi a culturii asiatice. Crumb păstrează acelaşi iz asiatic prin vocalizarea liniei de flaut, care ne surprinde cu un nou timbru, şi anume *speak-flute*, (efect realizat de flautist prin acţionarea unor

[1] Sunet realizat cu ajutorul unei agrafe de hârtie aşezată pe o coardă care va fi ciupită.

grifuri specifice în timp ce murmură silabele „ko-ki-ka-ku-ka-ki-ko”). Acest efect produce un sunet percutant, şoptit, simultan cu nota indicată în partitură ce va semăna cu un murmur. Materialul violoncelului alternează cu cel al flautului în dialog, Crumb aducând în atenţie un timbru nou: instrumentistul loveşte brusc coarda cu vârful degetului apoi execută un glissando, realizând un efect percusiv ce sugează timbrul sitarului indian. Amprenta acustică a lumii asiatice oferă un bun exemplu al atitudinii autorului, care înglobează în aceeaşi lucrare surse dintre cele mai diverse. Cele două instrumente ce dialoghează sunt într-o continuă competiţie, etalându-şi propriile bijuterii timbrale. Sonoritățile rezultate din combinația acestor timbruri contrastante vor da o notă de prospețime acestei variațiuni. În ceea ce priveşte factura scriiturii,vom observa că dialogul dintre instrumente se modifică treptat, devenind tot mai complex, atât din punct de vedere ritmic cât şi dinamic. Articularea formală este, în cazul fiecărei variațiuni în parte, limpede şi simplă. Juxtapunerea şi suprapunerea materialelor sunt cele două tehnici directoare ale propulsării discursului muzical, iar principiul repetiţiei leagă aspectul formal de cel intonațional. Ostinato-ul pianistic ce acompaniază dialogul flaut-violoncel, derivă din motivul c, prezentat variat. Discursul violoncelului suprapune două motive expuse în introducere: motivul a şi c, prezentate variat. Doar flautul aduce un element nou, motivul i. Acest motiv este prezent în mai multe lucrări ale compozitorului şi îl vom putea identifica în debutul celei de-a doua lucrări propuse spre analiză, *An Idyll for the Misbegotten*. În esenţă este vorba de un acord de sextă mărită: fa-la-si-re#. Prin repetiţia permutativă, acest motiv este variat şi prezentat în diverse forme. Silabele rostite în flaut definesc un alt motiv derivat din motivul c expus în introducere.

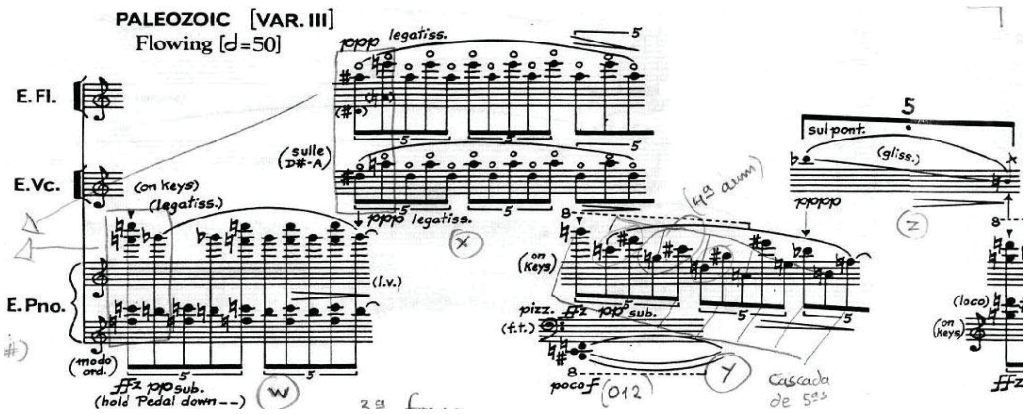
Exemplul 8: *Proterozoic*, motivul i



Paleozoic (Variațiunea III)

Cea de-a treia variațiune continuă să surprindă cu noi timbruri și combinații instrumentale. Crumb ne transpune aici într-o lume ireală prin folosirea unei tehnici extrem de simple, şi anume, unisonul, dar colorează această metodă prin procedee ale tehnicii extinse, armonice folosite în ştima celor două instrumente (flaut şi violoncel). În timp ce variațiunea a doua este o conversație între flaut și violoncel, iar pianul rămâne în plan secund, în această variațiune pianul își regăsește propria voce, alăturându-se conversației. Din punct de vedere ritmic, Crumb întrebuinţează structuri formate din grupuri de cvintolete pentru cele trei instrumente, conferind o anumită complexitate gesturilor muzicale cântate la unison. Vom fi surprinşi să observăm că această variațiune foloseşte cele douăsprezece sunete ale unei serii într-o singură linie melodică, cea a pianului, conturată sub forma unei serii dodecafonice[1]. Legat de logica înălțimilor folosite vom remarca importanţa pe care Crumb o acordă şi aici intervalului de cvartă mărită, regăsită în ştima celor trei instrumente. Remarcăm prezenţa unor motive noi în partitura fiecărui instrument: motivele j şi l aparţinând pianului, motivul k expus de flaut şi violoncel în unison şi motivul m enunţat de către violoncel. Motivele j şi k prezintă intervalul de cvartă mărită deja imprimat în ţesătura sonoră, iar motivul l expus la pian îşi va găsi împlinirea în climaxul epilogului lucrării.

Exemplul 9: *Paleozoic*, motivele j, k, l şi m



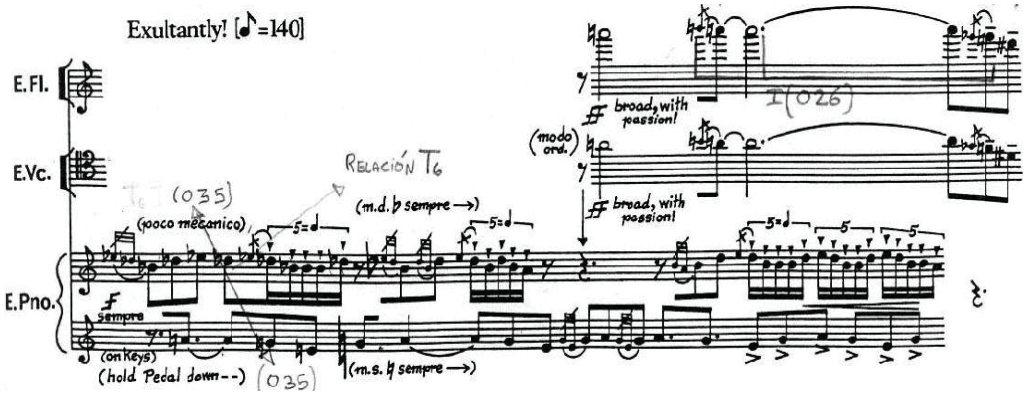
[1] De exemplu, a doua intervenție a pianului prezintă o linie melodică descendentă. Fiecare din cele douăsprezece sunete apar o singură dată în acest scurt fragment melodic cu excepția sunetului si care apare de două ori.

Mezozoic (Variațiunea IV)

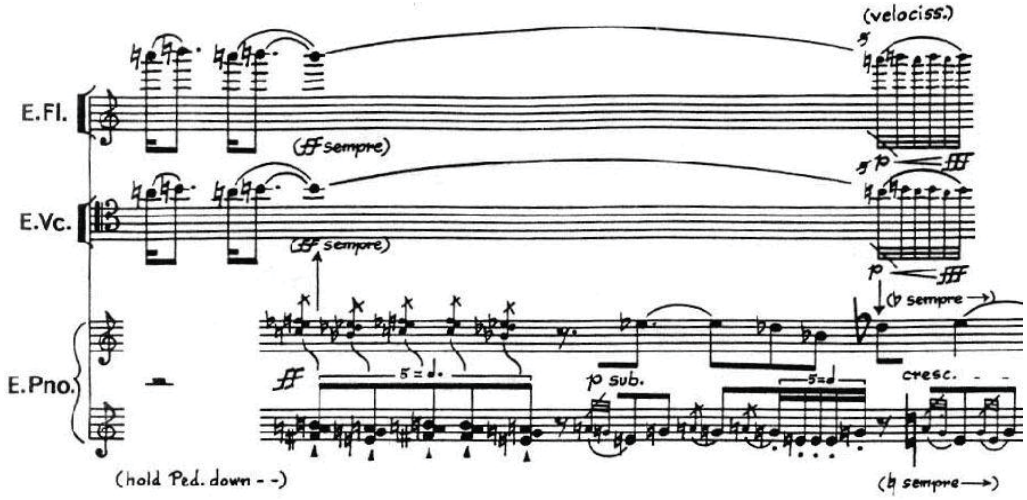
De-a lungul acestor prime trei variațiuni piesa s-a metamorfozat, în cea de-a patra variaţiune planul dinamic „explodează", se conturează două planuri bine articulate, independente şi bogat ornamentate, într-un tempo alert. Aici noutatea timbrală este sugerată de mozaicul sonor în continuă expansiune prezent în ştima pianului, care prin folosirea corzilor, a pedalei de rezonanţă şi a baghetei de sticlă ne duce cu gândul la culturile arhaice primitive. Pianistul creează sonorităţi complet noi în interiorul pianului.[1]În partida flautului și a violoncelului, Crumb readuce în prim-plan tehnica unisonului, tehnică ce domină întreaga variațiune. Desenul melodic al flautului şi al violoncelului este format din note lungi brodate cu ornamente rapide (acciaccatura) care denotă o atmosferă solemnă, pe când melodia pianului (compusă din valori de note foarte mici), aduce o stare contrastantă ce însufleţeşte toată variațiunea. Cu o precizie metronomică pianul menţine pulsul întregii variaţiuni asigurând un ostinato benefic pentru unisonul celor două instrumente soliste. Dificultatea cu care se confruntă cei doi interpreţi se referă la intonarea corectă a notelor din registrul acut şi supraacut, frazarea amplă, pe spaţii largi şi o bună sincronizare. Crumb creează iluzia a două temporalităţi distincte: una pulsatorie, activă în partitura pianului, cealaltă amplă, de respiraţie largă în partitura flautului şi a violoncelului. Pentru a spori şi mai mult gradul de dificultate, partitura pianului este realizată polimetric, suprapunând măsura de 6/8 cu cea de 2/4 alternând cu un cvintolet de optimi integrabil măsurii de 3/8. Deşi în partitură nu apare nici o bară de măsură observăm un model de organizare metrică care alternează măsuri de 6/8, 3/8 şi 2/4. Trasând imaginar bara de măsură, suprapunerea polimetrică este realizată în măsura de 6/8. Materialul intonaţional folosit nu este nou. Sunt prezentate alternativ două motive bazate pe tricorduri. Motivul n foloseşte acelaşi tricord diatonic, de fapt un material melodic pre-pentatonic, construit de pe sunete diferite: mi-sol-la şi sib-reb-mib. Constatăm din nou prezenţa cvartei mărite, ca distanţă intervalică de suprapunere a tricordurilor. Dacă motivul n suprapune liniar cele două tricorduri într-un joc contrapunctic şi ritmic complex, motivul o va suprapune armonic acelaşi tricord diatonic construit de pe sunete diferite sub forma unor micro-clustere.

[1]Așezând o baghetă de sticlă peste corzile pianului pentru a produce un sunet „percutant, distonant şi metalic".

Exemplul 10: *Mesozoic*, motivul n



Exemplul 11: *Mezozoic*, motivul o



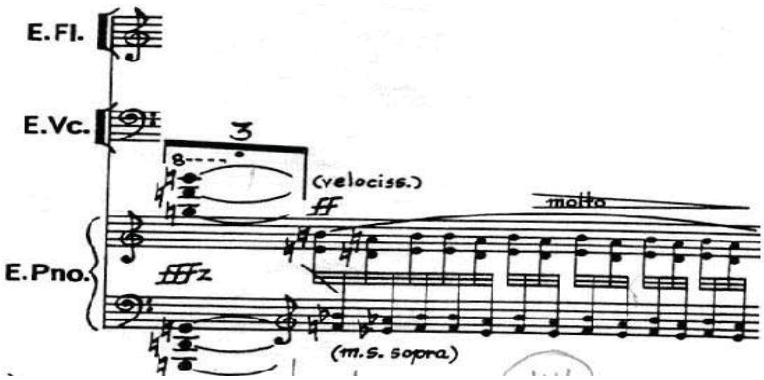
Tensiunea acumulată până acum conduce inevitabil către climaxul variaţiunilor atins în ultima dintre acestea, *Cenozoic*. Senzaţia de propulsie şi energie cinetică simţită în variaţiunea *Mezozoic* pregăteşte terenul pentru momentul magic al *Nocturnei*, moment bine pregătit prin acumulări succesive de tensiune pe parcursul variaţiunilor.

Cenozoic (Variaţiunea V)

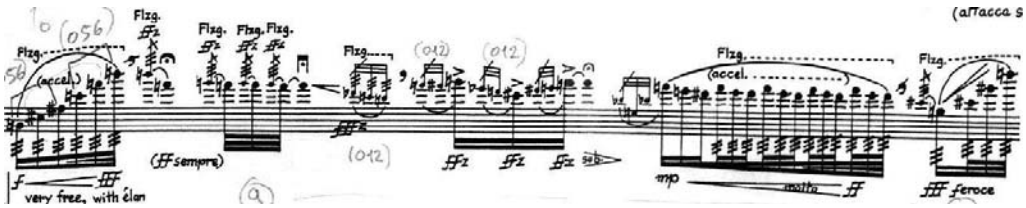
Crumb caracterizează variaţiunea a cincea ca fiind „dramatică; cu un sentiment al destinului iminent", expresie regăsită şi în plan auditiv. Această variaţiune aduce în prim plan cele două cadenţe ale flautului şi violoncelului, întretăiate de fragmentele cadenţiale ale pianului. După etalarea virtuozităţii specifice fiecărui instrument, spre finalul variaţiunii reapare materialul citatului

din *Vocalize* întâlnit în ştima pianului şi în cea a flautului. Finalul variaţiunii deschide alte orizonturi timbrale prin efectul de *whistle tones* (sunet fluierat) întâlnit în partitura flautului, efect ce va anunţa ultima secţiune a lucrării, *Nocturna Mării.* Surprizele nu se opresc aici, Crumb adăugă un instrument de culoare: cinelele antice în partitura violoncelului. Materialul folosit nu este nou, ci reprezintă faţete diferite ale unor motive deja prezentate. Astfel cadenţa pianistică îmbină ingenios motivele d, j şi o, în timp ce cadenţele flautului şi ale violoncelului sunt bazate pe motivele a şi l.

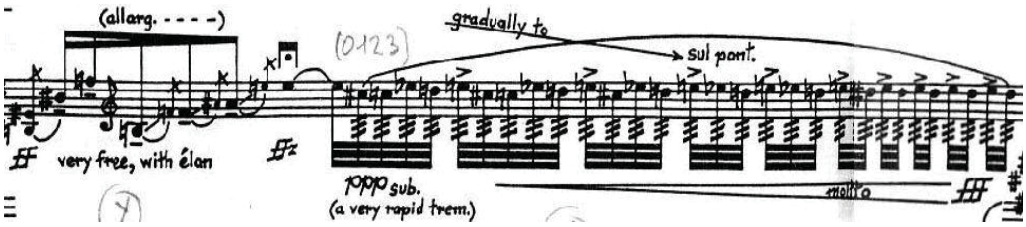
Exemplul 12: *Cenozoic*, debutul cadenţei pianistice



Exemplul 13: *Cenozoic*, cadenţa flautului



Exemplul 14: *Cenozoic*, cadenţa violoncelului



Experimentul timbral, combinaţiile inedite ale procedeelor tehnicii extinse, o expresie fină a metrului şi a dinamicii, dar şi o scriitură care pune în valoare

expresivitatea specifică fiecărui instrument sunt părţi integrante ale variaţiunii discutate.

Nocturna Mării (...pentru sfârșitul timpului)

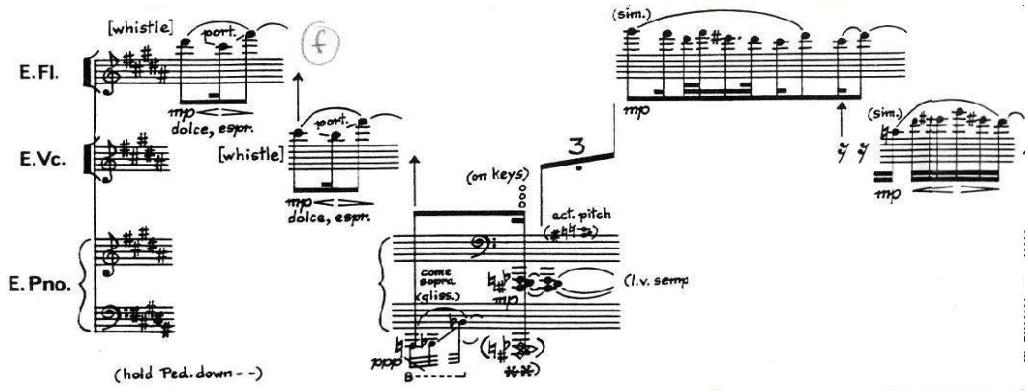
Nocturna Mării este cea de-a treia și ultima secțiune care conduce povestea spre un sfârșit. Crumb alege să ilustreze acest lucru prin titlul ales, *nocturnă*, titlu care poate semnifica atât noaptea cât şi sfârșitul unei ere. Materialul tematic din *Nocturna Mării* este de fapt o elaborare a *Temei–Mării*. În debutul *Nocturnei* reascultăm *Tema-Mării* într-o lumină nouă, fluierată de flautist şi violoncelist, fragmentată însă de inserţiile pianului: glissando-ul pe corzi, în registrul grav, o reminescenţă a prologului şi micro-clusterele tricordale realizate în armonice. Această secţiune mare se poate împărţi în trei secţiuni mai mici, în care prima şi ultima prezintă *Tema-Mării* fluierată, respectiv cântată la cinelele antice, iar cea mediană prezintă o suprapunere polifonică a materialului (dialogul tematic dintre flaut şi violoncel realizat în imitaţie) cu anumite aluzii de eterofonie în partitura pianului (evidenţierea sunetelor din temă prezente în figuraţia melodică a pianului în relaţie cu materialul tematic al flautului şi violoncelului sugerează eterofonia). Atmosfera creată este aceea a unei simbioze şi armonii perfecte, o muzică plutitoare, imponderabilă, imobilă, atemporală. În planul ritmic, regăsim aici principiul beethovenian al divizării unităţii de bază în subdiviziuni foarte mici ale acesteia, principiu folosit pe scară largă de către Crumb pentru a sugera atemporalitatea. Alte invenții timbrale sunt prezente în ştima flautului, ca de exemplu efectul „shimmering"[1](licărire, sclipire): digitaţia folosită în realizarea acestui efect aduce în plan auditiv fluctuaţii de culoare a sunetului.[2]Dacă în prezentarea temei din debutul variaţiunilor am constatat alăturarea unor teritorii sonore divergente, modal și respectiv atonal, acompaniamentul pianistic defineşte acum cu claritate modul lidic construit de pe nota si. Nu lipsesc însă evadările atonale prezente în ştima fiecărui instrument, dar percepute ca o culoare distinctă în partitura pianului, evidente în climaxul din secţiunea mediană unde pianul prezintă o elaborare a motivului l. Coda readuce în prim plan o ultimă expunere tematică a violoncelului precedată de o variantă a motivului e prezentă în partitura pianului. Pianul încheie piesa cu o figuraţie melodică formată din două cvintolete de treizecişidoimi care scade treptat în intensitate. Ultima repetare a motivului trebuie mimată, conducând auditorul înspre o linişte absolută.

---

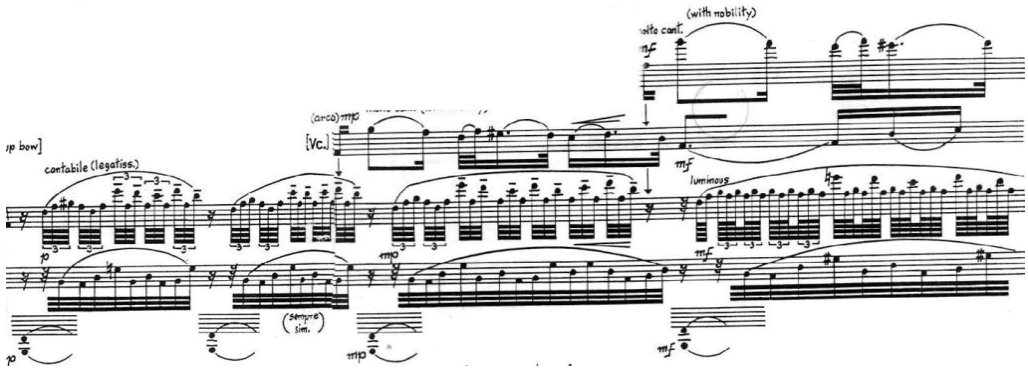
[1]Flautul cântă un sunet alternând digitaţia între nota de bază şi armonica sa.

[2]Așa cum un lac nemișcat începe să-și onduleze suprafața când o pală de vânt trece pe deasupra sa, așa și efectul de sclipire al flautului păstrează calmul „Mării-Nocturne" și aduce în prim plan ideea de linişte.

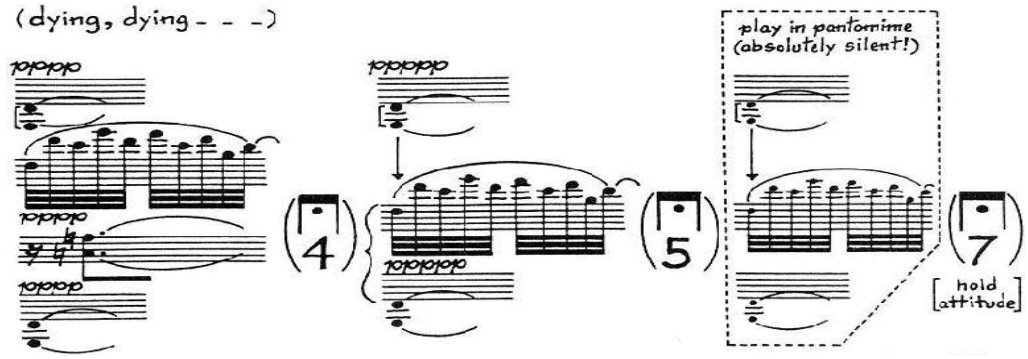
Exemplul 15: *Nocturnă*, reapariţia temei



Exemplul 16: *Nocturnă*, elaborarea temei în secţiunea mediană



Exemplul 17: *Nocturnă*, final



Vox Balaenae este o lucrare impresionantă care oglindeşte un stil de compoziţie inconfundabil și o tehnică desăvârşită în instrumentaţie şi culoare. Cu siguranţă lucrarea de faţă este o lucrare ce va dăinui în timp şi se va bucura de nenumărate şi valoroase interpretări.

An Idyll for the Misbegotten, pentru flaut şi percuţii

An Idyll for the Misbegotten a fost dedicată lui Robert Aitken, unul dintre cei mai importanți virtuozi ai flautului contemporan. Din acest motiv, înainte de a expune câteva aspecte rezultate din examinarea lucrării ni se pare oportună schiţarea unor considerente legate de relaţia compozitor – interpret în muzica nouă. Datorită unor astfel de colaborări fructoase, repertoriul flautistic s-a îmbogăţit considerabil în cea de-a doua jumătate a secolului XX, iar mijloacele expresive şi mai cu seamă cele tehnice, au atins culmi de neimaginat până atunci.

După cel de-al doilea Război Mondial, tehnica flautului a devenit un teren propice pentru experimentare, o cale prin care compozitorii de muzică nouă puteau explora căi de expresie noi. Această posibilitate de a folosi noi mijloace de expresie aduce după sine un repertoriu vast şi extrem de valoros dedicat flautului. Acest repertoriu a extins graniţele posibilităţilor instrumentului făcând uz de procedee ale tehnicii extinse, folosite în cele mai originale şi neobişnuite combinaţii. Astfel abilitatea instrumentului de a reda o mare varietate de timbruri a sporit în mod spectaculos. Beneficiind de aceste tehnici compozitorii au sondat noi teritorii, evocând fie lumi sonore proprii, inedite, fie preluând spiritul unor culturi muzicale îndepărtate, orientale sau arhaice. Ca atare, în perioada postbelică, flautul se va bucura de un interes major, devenind unul dintre primii exponenți ai dialectului modernist.

Aşadar colaborarea dintre compozitor şi interpret a avut un rol important. Majoritatea compozitorilor secolului XX au conlucrat cu interpreţii şi s-au bucurat de experienţa acestora şi de nenumăratele soluţii ce deschideau noi orizonturi. Îi amintim în cele ce urmează pe compozitorii: George Crumb, Bruno Maderna, Brian Ferneyhough, Salvatore Sciarrino, Toru Takemitsu, Jonathan Harvey, Kaija Saariaho sau Luciano Berio care au colaborat cu flautiştii Robert Aitken, Roberto Fabbriciani, Pierre-Yves Artaud, Severino Gazzelloni, Mario Caroli, Camilla Hoitenga, Aurèle Nicolet sau Robert Dick. Toţi aceşti interpreţi au fost entuziaşti susținători ai muzicii noi, interpretările lor crescând valoarea expresivă a lucrărilor. Cu câteva excepții (Brian Ferneyhough, care a fost el însuși flautist în anii de studenție), dezvoltarea repertoriului dedicat flautului a fost și continuă să fie rezultatul colaborării dintre compozitor și interpret.

În continuare dorim să amintim câteva idei referitoare la colaborarea dintre Robert Aitken şi George Crumb. Flautistul canadian Robert Aitken și-a construit o reputație internațională promovând muzica nouă muzica nouă prin realizarea unor prime audiţii, ceea ce a dus la înnoirea repertoriului flautistic. Pe lângă lucrările lui George Crumb, acesta a promovat creațiile unor compozitori precum Elliot Carter, John Cage sau R. Murray Schaffer. Dintre lucrările lui Crumb interpretate de Aitken, cele mai importante au fost *Vox Balaenae* şi *An Idyll for the Misbegotten*. Însă doar *An Idyll for the Misbegotten* a fost dedicată lui Robert Aitken, datorită măiestriei şi fidelităţii cu care acesta aborda partiturile compozitorului. Premiera lucrării a avut loc la Toronto în anul 1986, punerea sa în scenă fiind posibilă datorită societăţii de concerte *New Music Concerts*, a cărei implicare i-a permis lui Aitken să realizeze primele audiţii ale unor lucrări greu de pus în scenă datorită cerințelor logistice şi a costurilor foarte mari. Flautistul a dispus de mijloacele necesare pentru a angaja muzicieni de primă clasă şi pentru a închiria arsenalul de percuție necesar. Prima audiţie a fost realizată de către flautistul Robert Aitken și percuționiștii Beverley Johnston, John Brownell şi Richard Sacks. Prima audiţie a fost un real succes, Aitken reuşind ulterior să prezinte această lucrare într-o serie de concerte bine mediatizate care au câştigat aprecierea în rândul iubitorilor de muzică clasică.

În concluzie rolul pe care îl are interpretul în promovarea muzicii contemporane este primordial. Interpreţii sunt cei care aduc un aport semnificativ în acceptarea lucrării de către public şi introducerea ei în programul festivalurilor şi al concertelor de muzică nouă, asigurând astfel șansa perenității.

An Idyll for the Misbegotten (în traducere liberă *O idilă pentru copilul din flori)* a fost gândită iniţial ca piesă solo, însă sarcina de a scrie o lucrare convingătoare pentru flaut solo i s-a părut compozitorului extrem de dificilă, astfel acesta a decis să adauge şi instrumente de percuție, având în acest fel posibilitatea de a realiza un dialog între cele două lumi sonore, o conversaţie expresivă de mare rafinament. Compozitorul explică alegerea titlului într-o notă de subsol: „«copilul nelegitim» surprinde foarte bine caracterul vizionar şi melancolic al speciei *homo sapiens* din veacul nostru. Omenirea a devenit și mai „nelegitimă" în lumea animalelor și a plantelor. Sentimentul străvechi de solidaritate cu toate formele de viață... s-a degradat treptat...."[1].*Idila* a fost inspirată de aceste idei extramuzicale. Flautul și instrumentele de percuție sunt, prin asociere cu muzicile străvechi, „instrumentele care evocă cel mai puternic vocea omului şi a naturii...iar flautul este instrumentul care se aseamănă cel mai bine cu timbrul vocii umane"[2], fiind unul dintre instrumentele preferate ale lui Crumb. Un izvor constant de inspirație îl constituie

[1] Steven Bruns, Ofer Ben-Amots, Michael D. Grace, *George Crumb & the Alchemy of Sound*, (Colorado Music Press, 2005), p. 322.

[2] James Beckwith Maxwell, Interviu cu compozitorul George Crumb, 20 ianuarie, 2011

muzica arhaică. În elaborarea acestei lucrări Crumb a fost inspirat de muzica şi de sunetul flautului chinez și japonez. Când a fost întrebat de ce a ales cele două categorii de instrumente, el a explicat că „instrumentele străvechi şi sursa ecologică”[1] au constituit un punct de plecare. Crumb a menționat că din „timpuri ancestrale oamenii au avut muzica lor şi şi-au confecţionat propriile instrumente muzicale, iar cele mai vechi au fost fluierul un strămoş al flautului şi diferite obiecte pe care băteau ritmuri, ce reprezentau instrumentele de percuţie din zilele noastre.”[2]

Instrumentarul de percuție care acompaniază flautul sunt: Percuția 1 – bongos, tobă africană, (*african log drum*), cinci tom-tom-uri, tobă mare de dimensiuni mici (*small bass drum*); Percuția 2 –bongos, tobă africană, cinci tom-tom-uri, tobă mare medie; Percuția 3 – tobă mare. După cum se observă, instrumentele de percuţie folosite în lucrarea de faţă se împart în două categorii: prima categorie este reprezentată de cele trei tobe mari (de dimensiuni diferite) care au rolul de a crea tensiune, iar a doua categorie este cea a instrumentelor mici de percuţie, şi anume, tom-tomuri, bongosuri, tobe africane –toate confecţionate din materiale naturale şi având un timbru aparte, care imită sunetele din natură şi asigură impulsul ritmic muzicii. Cerințele constructive impuse de autor pun în dificultate posibilitatea unor reprezentări multiple ale acestei piese. Acestea se referă în primul rând la raritatea câtorva dintre instrumentele de percuţie[3] necesare. Aranjarea scenică a celor trei grupe de instrumente de percuţie este de asemenea pretențioasă. Compozitorul ne pune la dispoziţie o diagramă ce reprezintă poziţionarea celor patru interpreți pe scenă (flautul este așezat în faţă, în centrul scenei, flancat în stânga şi în dreapta de doi dintre percuţionişti, al treilea fiind amplasat central, în capătul scenei, în linie cu flautul). Distanța dintre interpreţi nu avantajează o bună coordonare a atacurilor în pasajele ritmice sensibile, de mare dificultate, interpreţii neavând un contact vizual prea bun.

După această scurtă incursiune cu caracter general asupra lucrării, vom prezenta în continuare câteva aspecte analitice fundamentale în elaborarea acestei piese: aspectul formal, melodic şi ritmic. Aspectul formal nu se relevă cu claritate la o primă privire. Putem intui ca principiu generator de formă un crescendo amplu urmat de o stingere treptată a muzicii. Forma pare că se auto-generează prin juxtapunerea fragmentelor muzicale. O privire atentă asupra partiturii ar putea sugera un amplu monostrofic cu inserţii datorită similitudinii materialului melodic folosit. Deşi o delimitare clară a secţiunilor este dificil de realizat, bănuim un model formal tristrofic: A B A’. Pentru o mai bună înţelegere vom folosi

---

[1] Jeffrey Ryan, Interviu cu George Crumb, 17 Noiembrie 2010.

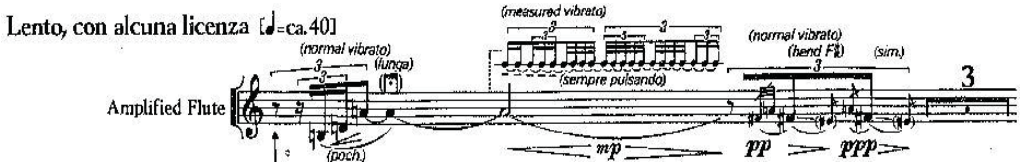
[2] *Ibidem*.

[3] Materialul din care sunt confecţionate tobele mari, membrana trebuie să fie din piele naturală şi nu din plastic, material ce influenţează calitatea efectelor cerute de compozitor.

reperele numerice din partitură (R1, R2, R3 ș.a.m.d.) pentru a delimita fragmentele muzicale în cadrul secţiunilor mari. Identificăm astfel o amplă strofă A (de la început până la R9), o strofă B caracterizată de prezenţa citatului din *Syrinx* de Claude Debussy şi de climaxul lucrării (R9 până la R19), urmată de o scurtă retranziţie (R19-R20) către strofa concluzivă A' (R21 până la final) considerabil redusă faţă de strofa A. Fără a uza de o prea mare complexitate formală, lucrarea se articulează coerent şi convingător.

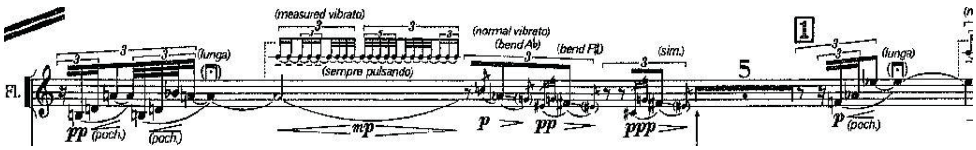
Măiestria şi eficacitatea scriiturii în muzica lui Crumb se relevă însă şi mai pregnant în micro-analiză. Ne referim aici la parametrul intonaţional sau la construcţiile melodice. Printr-un demers reducţionist observăm economia maximă de mijloace cu privire la materialul melodic folosit. Trei tricorduri generează întreg discursul melodic. Aceste tricorduri sunt folosite ingenios de către Crumb prin tehnica permutării, rotaţiei şi transpoziţiei. Acelaşi principiu al repetiţiei cu contrast, regăsit în toată creaţia lui Crumb, defineşte modul de elaborare a discursului din această lucrare. Dacă construim cele trei tricorduri de pe acelaşi sunet prezentate în forma lor de bază, obţinem următoarele celule melodice cu rol generator: 1 – do-re-fa, tricord diatonic bazat pe modelul 2M-3m, 2 – do-do#-mi, tricord cromatic bazat pe modelul 2m-3m şi 3 – do-do#-re, tricord cromatic bazat pe modelul 2m-2m. Astfel primul enunţ al flautului din debutul lucrării defineşte trei motive ce vor apărea în diverse forme pe parcursul lucrării: motivul a, cu profil melodic ascendent format din două salturi în aceeaşi direcţie definind primul tricord, dar construit de pe sunetul la în forma sa de bază din care obţinem prin rotaţie si-re1-la1, motivul b, un sunet lung ritmizat prin vibrato şi motivul c, bazat pe al doilea tricord, însă inversat, cu profil melodic descendent.

Exemplul 18: *An Idyll for the Misbegotten,* motivele generatoare a, b, c

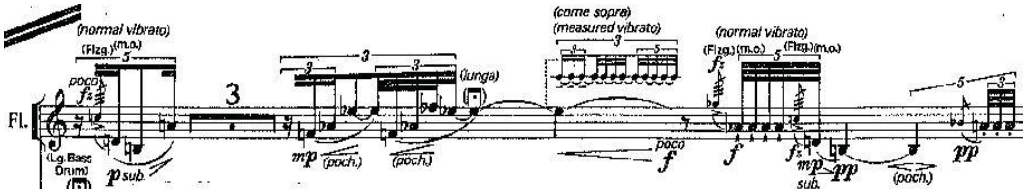


Pentru a observa cu claritate tehnica repetiţiei cu contrast, oferim drept exemplu următoarele două enunţuri ale flautului bazate pe cele trei motive, dar expuse acum variat: prin modificarea ritmică, permutare, transpoziţie sau prelungire prin adăugare de sunete:

Exemplul 19: *An Idyll for the Misbegotten,* al doilea enunţ

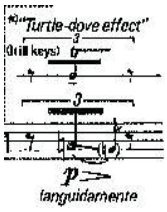


Exemplul 20: *An Idyll for the Misbegotten*, al treilea enunţ



Un al patrulea motiv d, care se distinge cu claritate datorită identităţii timbrale distincte, este aşa-numitul *„Turtle-dove effect"* (turturica), un fel de interjecţie onomatopeică care imită gânguritul turturicii. Acest procedeu al tehnicii extinse este o combinaţie dintre un glissando şi un tril realizat cu o digitaţie specială. Acest efect i-a fost sugerat lui Crumb de către flautista Sue Kahn şi reprezintă una din culorile timbrale aparte ale acestei lucrări.

Exemplul 21: *An Idyll for the Misbegotten*, motivul d, *„Turtle-dove effect"*



Pe tot parcursul secţiunii A, flautul şi percuţia evoluează alternativ. Flautul expune materialul melodic, iar instrumentele de percuţie „comentează" materialul prezentat. Două tehnici de scriitură se remarcă în partitura percuţiei: unisonul ritmic şi canonul (imitaţia) ritmic. Nu vom dezbate în amănunt intervenţiile percuţiei, dar ni se pare extrem de interesant modul în care instrumente prin care se obţine de obicei pulsaţia şi energia ritmică sunt folosite aici ca instrumente de culoare; acestea îşi definesc rolul specific de impulsionare şi direcţionare a discursului doar în zona de climax a piesei. Secţiunea B, prezintă evoluţia celor două instrumente împreună, percuţia având rolul de a acompania şi de a crea interes ritmic în elaborarea secţiunii care conduce către climaxul lucrării (R11 – R19).

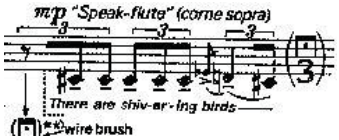
În desfăşurarea discursului melodic al piesei distingem două modalităţi de prezentare a materialului. Prima definită prin fragmente scurte, incisive, cu profil ritmic pregnant şi caracterizate de schimbări abrupte de registru, iar a doua definită de figuraţii melodice descendente, ornamentate cromatic. Cele două modalităţi fuzionează, în special în secţiunea B, oferind contrastul necesar. Rezultatul sonor astfel obţinut se aseamănă destul de mult cu cel al unei lucrări emblematice din repertoriul flautistic contemporan, şi anume *Le Merle Noir* de

Olivier Messiaen, fără a atinge acelaşi grad de complexitate şi elaborare melodică şi ritmică. Stilul „oiseaux" caracteristic lui Messiaen se poate identifica cu claritate şi în partitura lui Crumb.

Un alt motiv e, prelucrat în special în secţiunea B a piesei, apare la reperul 3 (R3) în partitură. Acesta se bazează pe tricordul cromatic fa-fa#-sol, prezentat însă prin permutaţie sol1-solb2-fa2 şi constituit dintr-o apogiatură dublă şi un sunet lung. Vom oferi drept exemplu o variantă a acestui motiv din secţiunea B a lucrării la momentul potrivit. Pe lângă frullato, glissando, vibrato ritmizat ca procedee ale tehnicii extinse în partitura flautului, o culoare timbrală distinctă este amintitul *„Turtle-dove effect"*.

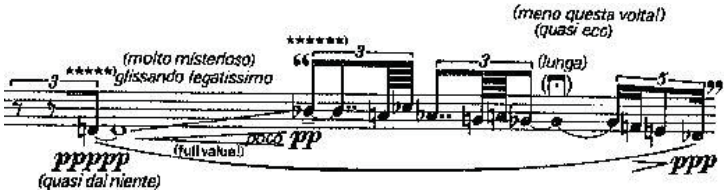
Chiar de la începutul secţiunii B flautul debutează cu o nouă culoare timbrală, tehnica *speak-flute*. Crumb inserează în discursul muzical două versuri ale poetului chinez din secolul XIII Ssu - K'ung Shu. Versurile sunt şoptite de către flautist în capul flautului. Traduse cele două versuri sună astfel: *Luna apune. Acolo se găsesc păsări înfiorate și ierburi ofilite.*[1] Materialul melodic elaborează pe baza tricordului cromatic şi a motivului c. Prin caracterul distinct şi prin efectul timbral putem denumi drept motivul f, respectiv f var (derivat din motivul b şi c) cele două instanţe ale apariţiei textului şoptit.

Exemplul 22: *An Idyll for the Misbegotten*, secţiunea B, motivul f var



Elementul cel mai important din debutul secţiunii B este fragmentul citat cu câteva libertăţi de ordin ritmic din lucrarea *Syrinx* pentru flaut solo de Claude Debussy. Acest fragment se integrează perfect în lumea sonoră a lucrării, iar factura impresionistă a muzicii lui Crumb justifică prezenţa citatului. Vom denumi drept motivul g acest scurt fragment citat, importanţa acestuia se va releva ulterior, prin integrarea citatului în ţesătura sonoră a lucrării.

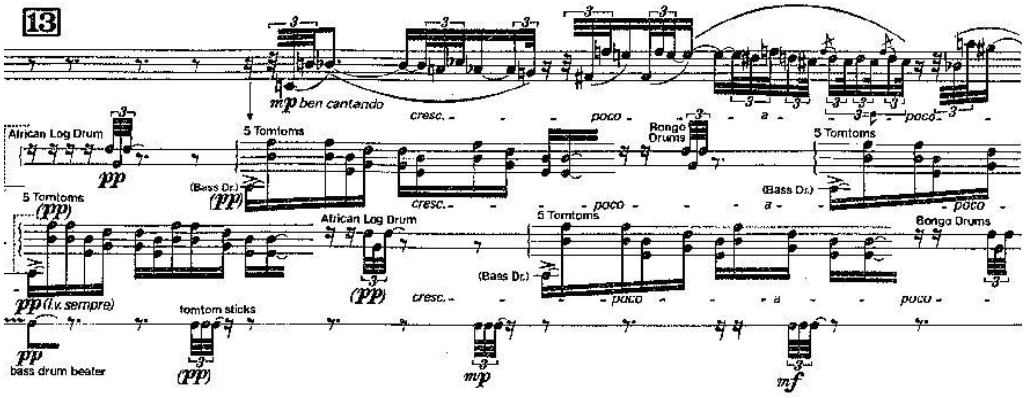
Exemplul 23: *An Idyll for the Misbegotten,* motivul g, citatul din *Syrinx*



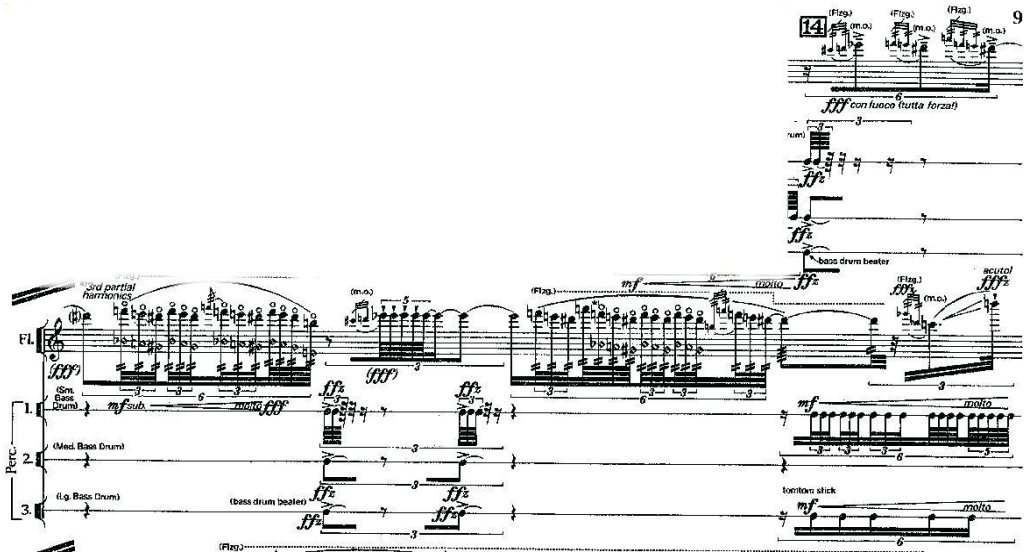
[1] "The moon goes down. There are shivering birds and withering grasses."

De la reperul 11 (R11) al secţiunii B începe un amplu crescendo, realizat treptat cu mare măiestrie. Oferim drept exemplu două fragmente ale acestei ample evoluţii către climax. Primul fragment reprezintă motivul e, secvenţat, iar între secvenţele motivice se insinuează citatul din *Syrinx* (R13). Al doilea fragment reprezintă modul prin care Crumb construieşte discursul conferindu-i reale accente dramatice (momentul culminativ al lucrării).

Exemplul 24: *An Idyll for the Misbegotten*, motivul e variat combinat cu motivul g



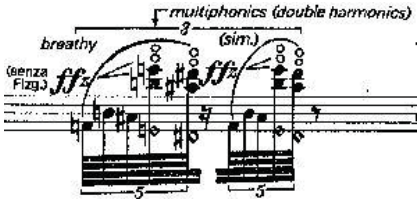
Exemplul 25: *An Idyll for the Misbegotten*, fragment din climaxul lucrării (R14)



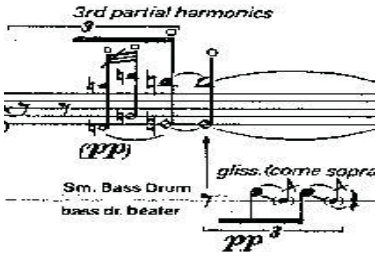
În completarea prezentării analitice *dorim să* menţionăm două aspecte timbrale inedite regăsite în ştima flautului: armonicele şi *whistle-tones*. Fără o mare importanţă din punct de vedere constructiv, oferim trei exemple în care observăm

aceste două procedee ale tehnicii extinse. Unul apare în secţiunea B (armonice duble - multifonice), celelalte două exemple se regăsesc în retranziţie (armonice simple şi *whistle-tones*). Cu privire la pasajul de *whistle-tones* pe care îl vom exemplifica, flautistul Robert Aitken spune că i s-a părut cel mai dificil pasaj al întregii lucrări, datorită registrului grav în care sunt amplasate fundamentalele: sol1, respectiv la

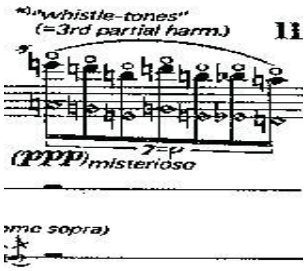
Exemplul 26: *An Idyll for the Misbegotten*, pasaj cu armonice duble – multifonice



Exemplul 27: *An Idyll for the Misbegotten*, pasaj cu armonice simple

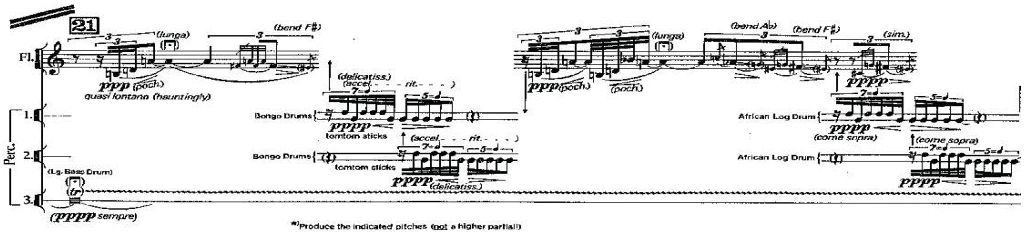


Exemplul 28: *An Idyll for the Misbegotten*, pasaj cu *whistle-tones*

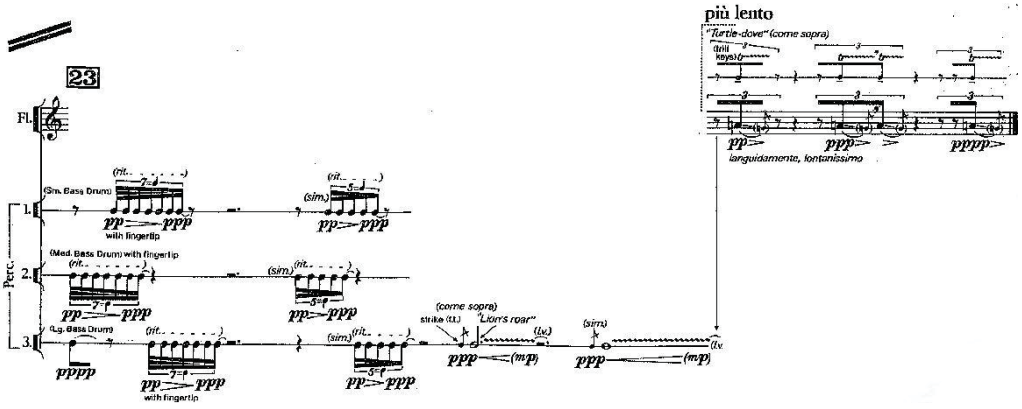


Secţiunea A′ readuce în prim plan enunţul din debutul lucrării cu cele trei motive variate (motivul b este expus acum doar ca o notă lungă, fără ritmizarea vibrato-ului)

Exemplul 29: *An Idyll for the Misbegotten*, secţiunea A′ (R21)



Exemplul 30: *An Idyll for the Misbegotten*, Secţiunea A′ (R23 – final)



După cum observăm în ultimul exemplu flautul încheie acest „manifest pentru natură" cu sunetele tânguitoare ale turturicii, într-o dinamică aproape imperceptibilă.

Lucrarea *An Idyll for the Misbegotten* reprezintă o reală provocare pentru orice flautist. Pentru o realizare optimă, lucrarea pretinde stăpânirea excelentă a procedeelor tehnicii extinse dublată de un simţ expresiv şi ritmic foarte bine asimilate şi internalizate de către muzicianul interpret.

BIBLIOGRAFIE

BORROFF, Edith, *Three American Composers,* New York: University Press of America, 1986.

BRINDLE, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945,* London: Oxford University Press, 1975.

BRUNS, Steven, OFER Ben-Amots, GRACE, Michael, D., *George Crumb & the Alchemy of Sound*: *Essays on His Music*, Colorado Springs: Colorado College Music Press, 2005.

BURKHOLDER, **Peter**, *Quatationand Emulation: Charles Ives's Uses of His Models,* Musical Quarterly, 1985.

COHEN, **David**, *George Crumb: A Bio-Bibliography,* Westport, CT: Greenwaal Press, 2002.

CRUMB, **George**, *An Idyll for the Misbegotten,* C.F. Peters Co., New York, 1986.

CRUMB, **George**, *Music: Does It Have a Future?,* The Kenyon Review, New Series, Vol. II, Nr. 3, 1980.

HINSON, **Matt Rhyan**, *The piano in Chamber Ensemble- An Annotated Guide*, The Harvester Press, London, 1978 .

GILLESPIE, **Don**, *George Crumb: Profile of a Composer,* C. F. Peters Corporation, New York, 1986.

KING, Winn Lois, şi **E. Winn Howard**, *Wings in the Sea: The Humpback Whale,* NH: University Press of New England, Hanover, 1985.

McGREGOR, **Mark Takeshi**, *Of Instrumental Value: Flutist-Composer Collaboration in the Creation of New Music*, University of British Columbia, Vancouver, August, 2012.

MEYER, **Leonard B**., *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago and London : Chicago University Press, 1994.

OCKELFORD, **Adam**, *The Role of Repetition in Perceived Musical Structure,* California: Academic Press, 1991.

RIMSKY-KORSAKOV, **Nikolay**, *Principles of Orchestration,* Berlin: Edition Russe de Musique, 1923

SCHWARTZ, **Elliottand**, **GODFREY**, Daniel, *Music Since 1945. Issues, Materials, and Literature,* New York, Toronto: Schirmer Books, 1992.

STRICKLAND, **Edward**, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music,* Bloomington: Indiana University Press, 1991.

VARÈSE, **Edgard**, *New Instruments and New Music* în *Contemporary Composers on Contemporary Music,*volum editat de Elliott Schwartz şi Berney Childs, New York: Holt, Rinchart and Winston,1967.

ARTICOLE ÎN REVISTE/DICŢIONARE

JACKSON, **Roland**, „Polarities, Sound-Masses and Intermodulations: A View of Recent Music", articol publicat în The Music Review, nr. 41, 1980.

KRAMER, **Jonathan** D., „Postmodern Concepts of Music Time",articol publicat în Indiana Theory Revie*w*, 17/2, 1996.

LAMANNA, **Rachaele**, "The Radical Compositional Approach of George Crumb in Madrigals, Book I" articol publicat în Pat Callaway's *Music History II* course.

STEINITZ, **Richard**, „Crumb, George" articol publicat în *The New Grove's Dictionary on Music and Musicians,* Oxford University Press, 2006

REINTHALER, **Joan**, "Voice of the Whale" articol publicat în Washington Post, nr. B11, 18 Martie, 1972

INTERVIURI

McGREGOR, **Mark Takeshi** interviu cu Maxwell, James Beckwith, înregistrare digitală, Vancouver, 20 ianuarie, 2011.

McGREGOR, **Mark Takeshi** interviu cu Morlock, Jocelyn, înregistrare digitală, Vancouver 22 August, 2011.

McGREGOR, **Mark Takeshi** interviu cu Ryan, Jeffrey, înregistrare digitală, Vancouver, 17 Noiembrie, 2010.

SHUFFETT, Robert Vernon, "*Interviews with George Crumb*", *Composer USA* 10, 1980, p. 29-42.

DISERTAȚII

HEUNIS, **Daniela**, *An Investigation Into Twentieth Century Flute Trios with Special Reference to Representative Works by Goossens, Silvansky, Raphael, Damase, Marx and Crumb,* Rhodes University, 1993.

HOBBS, **Julie R.**, *Voice of Crumb: George Crumb's Use of Program in the Chamber Works for Flute,* Northwestern University, 2006.

HYANGMEE Kim, *A Performer's Guide to George Crumb's Makrokosmos IV (Celestial Mechanics),* University of North Texas, August, 2008

LEA, **Peter**, *Functional Transformations and Octatonality in Selected Works by George Crumb*, University of Western Ontario, 2014.

LIN, **Hsiao-Chieh**,*George Crumb's Chamber Music for the Flute: An Overview with an Analysis of „An Idyll for the Misbegotten"*. D.M.A. diss., University of Washington, 2009.

KUHNS, **Krystal R.**, *Organizational Principles in Two of George Crumb's Chamber Works with Flute: Madrigals, Book II and Federico's Little Songs for Children*, College of the Arts of Kent State University, August, 2011.

GEELS, **Jessica L.**, *Abstract Tools for Storytelling: Exploring the Compositional Techniques Crumb Employs in Vox Balaenae,* Bob Cole Conservatory of Music, California State University, Long Beach, Published by ProQuest LLC, 2015.

PHILLIPS, **Janet Watson**, *A Performance Guide for Three Compositions for Solo Flute and Indefinite Pitched Percussion by Landis, Engebretson, and Crumb*, University of North Carolina at Greensboro, Greensboro, 2015.

TEZE DE DOCTORAT

BROKAW, **Roberta**, *Performance of Extended Flute Techniques of the Twentieth Century Based on Aspects of Traditional Flute Technique*, Indiana University, 1980.

ROTARU, **Diana**, *Transa recent şi principiul repetiţiei în muzica nouă,* Universitatea Naţională de Muzică, Bucureşti, 2012.

WILLIS, **Morya Elaine**, *Notationand Performance of Avant-gardeLiterature for the Solo Flute*, The University of Florida, 1982.

CULEGERI ŞI TRATATE DESPRE FLAUT

ARTAUD, **Pierre-Yves**, **GEAY Gérard**, *Present Day Flutes*, *Treatise on Contemporary Techniques of Transverse Flutes for the Use of Composers and Performers*, Editions Jobert et Editions Musicales Transatlantiques, Paris, 1980.

CHUNG, **Kyo-Chul**, **LEE**, **Sook-Young**, *Study on the 20th century's Modern Techniques of Flute II: Focusing on Isang Yun's Works. Journal of the Musicological Society of Korea,* nr. 9–2, Multiple Breath Music Company, 1989

DEBOST, **Michel**, *The Simple Flute: From A to Z,* Oxford University Press, Inc. 2002.

DICK, **Robert**, *Circular Breathing for the Flutist,* Zimmermann- *Frankfurt, ZM 3012.*

DICK, **Robert**, *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*, Multiple Breath Music Company, New York, 1989.

DICK, **Robert**, *Tone Development through Extended Techniques,* Zimmermann- *Frankfurt, ZM 3012.*

LEVINE, **Carin**, **MITROPOULOS-BOTT Christina**, *The Techniques of Flute Playing,* Bȁrenreiter-Verlag Karl Votterle GmbH&Co. KG, Kassel, 2002.

NICOLET, **Aurèle**, *Pro Musica Nova, Studies for Playing Avant-garde Music*, Breitkopf&Härtel-Wiesbaden, BG 843, Germany.

OFFERMANS, **Will**, *For the Contemporary Flutist*, Twelve Studies for the Flute with explanations in the Supplement, Musikverlag, Zimmermann Frankfurt, am Main 1992.

STEVENS, **Roger S**., *Artistic Flute: Technique and Study*, Ruth N. Zwissler, Hollyood, CA: Highland Music Company, 1967.

VALADE Pierre-André, *Flûte et créations, uneapproche de la flûte contemporaine,* Gérard Billaudot Éditeur, Paris, 1990.

WYE, **Trevor**, *Practice Book for the Flute Vol.1, Tone* , Novello & Company Limited, England, 1981

WYE, **Trevor**, *Proper Flute Playing*, Novello Publishing, London, 1988.

DICȚIONARE

MacLAGAN, **Susan J**., *A Dictionary for the Modern Flutist,* The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK, 2009

WEBOGRAFIE

https://www.youtube.com/watch?v=mxhOdd15LIk